LOS PROBLEMAS DEL ARTE



MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL

BIBLIOTECA ARTIGAS

Art 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

Vol. 43

EDUARDO DIESTE

TESEO

Preparación del texto a cargo de
JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM

EDUARDO DIESTE
(Dr. SYNTAX)

TESEO

LOS PROBLEMAS DEL ARTE

CLASICISMO - ACADEMICISMO
IMPRESIONISMO - CUBISMO
FUTURISMO - EXPRESIONISMO
CRÓNICAS

Prólogo de
ESTHER DE CÁCERES

MONTEVIDEO
1964

PRÓLOGO

La edición, en la *Colección de Clásicos Uruguayos,* de este libro de Eduardo Dieste, actualiza las posibilidades de atención de los lectores frente a un escritor cuya obra, por su riqueza y profundidad, debe ser estudiada y libertada de injustos olvidos.

Seguramente esta soledad de una obra esencial se debe, en parte, al carácter de la misma, en razón de sus calidades y de las dificultades que su originalidad plantea a lectores y críticos, generalmente no habituados a afrontar las obras en sí mismas, sin el esquema escolar o los apoyos que una autoridad más o menos auténtica les proporciona y que son —naturalmente— prejuicios con que se alimenta la mediocridad en funciones tan nobles como las de la lectura y la crítica.

Seguramente también este desconocimiento tiene una importante raíz en el estilo personal de Eduardo Dieste, quien poseía, junto a un poderoso don de renunciamiento y libertad, una vocación de soledades que cuenta entre sus mejores signos.

Así su obra, testimonio de un proceso de pensamiento y de un proceso espiritual, y a la vez expresión literaria en la que se dan valores estilísticos realmente singulares dentro de la literatura hispano americana, se conoce más en España, en toda la dimensión de su jerarquía y de su profunda originalidad. No conozco otros medios en que tal valorización se haya difundido, exceptuando a un grupo de estudiosos y de amigos fervientes en el Plata. Del resto de América no

hay que pensar: ya sabemos bien a qué se reduce el llamado intercambio intelectual entre sus países, y los equívocos dolorosos creados por el más frívolo "turismo intelectual", consignados en increíbles notas periodísticas o críticas, en más o menos pretenciosos juicios reveladores de una ligereza agraviante que hiere a la dignidad de la cultura y a la sensibilidad de creadores y sentidores del Arte. Parecería que ningún autor de calidad se libra de tan vergonzosa prueba.

La obra de Eduardo Dieste abarca extensas zonas: Teatro, Ensayo, Crítica literaria, Crítica de Artes Plásticas, Novela, íntimamente ligadas en una unidad que supera a la división de géneros y que tiene su fuente en la unidad de un proceso íntimo, del ser frente al mundo, del ser frente a sí mismo, del ser frente a Dios, expresado en lenguaje de firme entidad que es el lenguaje de un clásico.

Tuvo el escritor una formación de gran riqueza y gravedad, en medio europeo; formación apoyada en firme tradición familiar. Tuvo además posibilidades de realizar experiencias singulares —ligadas a la voluntad y al destino de *Buscón Poeta.*

Por providencial don pudo, además, elaborar los rasgos de su estilo y pensar por sí mismo los problemas con una libertad dramática y un rigor austero, como si en él se cumpliera, en proceso vivísimo, el amplio sentido de aquella expresión aleccionadora: "religio es libertas". Fiel a sus fuentes, la obra de Eduardo Dieste, obra de clásico, muestra a nuestros ojos las líneas de su pensamiento, en una expresión de firmes estructuras cristalinas, que no excluyen la flexibilidad necesaria para esta adecuación de medios a fines, notable en toda obra realmente viva, ni para

la afirmación de una gracia gentilicia que resplandece, con señorío, en todas las páginas de este autor. Quizá en esa firme estructura, en esa severa forma, en esa riqueza sostenida de un lenguaje comparable al de los más representativos escritores de España, late el escondido pulso de esta tradición recibida por Dieste a través de su linaje y a través de su experiencia de vida española, en sus acentos cultos, en sus acentos populares, en sus más profundas fuentes folklóricas.

Quizá también esta flexibilidad graciosa que no turba tal firme estructura y en la que se asoma tantas veces el gesto gentil y la ternura de aquel ser, tiene conexiones con su raíz americana: con las imágenes de un paisaje uruguayo intensamente amado y vivido por el escritor: y con el alma y la expresión de su madre, mujer admirable nacida en nuestras tierras de Rocha.

En boca de señores, de pescadores, de marineros, de santas mujeres de pueblo, en Galicia, vi yo resplandecer los testimonios más hermosos sobre la presencia heroica y nobilísima de esta uruguaya que partió muy joven para levantar, en medio del dulce paisaje gallego, la casa hecha de piedra, de señorío y de amistad que todavía es refugio de fervientes romeros y en donde crecieron los años jóvenes de Eduardo Dieste, en el aire extático de Rianjo.

También de esto supe yo, a través de fieles voces amigas, en una versión que constituía para mí la réplica de algunas estampas que se encuentran en la obra de nuestro escritor. Así se le evoca, en los sitios tiernos y graves de Rosalía de Castro, en la luz de una remota primavera:

"Con Castelao hace por aquel entonces la pareja estudiantil más sorprendente de Galicia. Dan confe-

rencias ilustradas, fundan el Archivo Humorístico, desatan diálogos y teorías que sacuden el ambiente... Las tentativas literarias de Dieste son, frente a las de Javier Valcarce, y descontando a Valle Inclán, ya plenamente consagrado, las que dan por entonces nueva hondura y vigor a la literatura gallega en castellano. Su primera obra *Leyendas de la Música* es premiada en un concurso de escritores gallegos".

Apoyada en tal experiencia, la obra de nuestro amigo nos revela algo emocionante: la vida heroica de un hombre entregado a la meditación, al más riguroso estudio; al más personal, libre, arriesgado y valeroso estudio. De un hombre entregado a un constante inquirir sobre el gran misterio que nos rodea y nos invade; y a la vez a la acción generosa, a la misión de tipo cultural, a una terca y sacrificada tendencia didáctica. Como si fuera él un ardiente, un conmovedor testimonio de esta verdad poco sabida y tan poco vivida, que se consigna en la crítica hecha por Vaz Ferreira a la falsa antítesis entre hombres de pensamiento y hombres de acción, o tal la que resplandece en la parábola del rey hospitalario de Rodó.

Los pasos de Eduardo Dieste en el mundo, en la acción didáctica, en la rueda de amigos, se registran en su obra hasta en directos testimonios de singular valor para la historia de la cultura uruguaya. Así todo el proceso de la agrupación *Teseo;* así las huellas de su trabajo intenso como director del Liceo de Melo; en su plan sobre Enseñanza; en su proyecto sobre concursos y jurados para estímulo de los artistas; en sus traducciones excepcionales de poemas de Shakespeare, Chesterton, Shelley, incluidas en *Buscón Poeta* o publicadas especialmente (como los sonetos de Shakespeare en la edición del Instituto Anglo-Uruguayo).

En 1924, antes de alejarse del Uruguay, había fundado el grupo de *Teseo.* Los mejores artistas del país lo rodearon y él hizo de Teseo, con sus amigos, un verdadero "Taller de Arte y Pensamiento". Esta agrupación recogida y severa, alejada del profesionalismo arribista y de la desoladora porfía no fundada en vocación ni en valores esenciales, libró una batalla heroica, que marca una época en nuestra cultura.

Lejos del Uruguay, en razón de sus actividades diplomáticas, mantuvo vivísima conexión con lo nuestro; hizo conocer en el extranjero nuestros valores; fundó en Madrid la revista *P. A. N.* en la que publicaba textos de autores españoles y autores uruguayos según un criterio de selección acompañado de la más digna y graciosa presentación tipográfica.

A través de todo ese proceso, él trabajaba, con seriedad ejemplar y poderosos dones, en su propia obra. Es ella un verdadero espejo de su creador, registrando las experiencias dramáticas nutridas con sangre que el autor emprendía como batallas de un Quijote fiel, seguro de su trascendencia, adorador sin pausas del misterio del mundo y el misterio del Cielo.

Desde los lejanos días de *Buscón Poeta* y de un primer volumen de *Teseo,* la obra creció hasta etapas que sobrevinieron con nuevas apariciones de enriquecidos libros que seguían la primitiva línea y marcaban la progresión y la elaboración de los temas fundamentales del autor. Así las últimas obras — *Teatro de Buscón, Teseo* (sobre problemas literarios) y algunas glosas entre las que se sitúan aquellas sobre la *Poesía de San Juan de la Cruz,* la *Invención franciscana* y el fundamental ensayo *El tiempo épico.*

Las almas alertas recibieron la primera aparición de

esas obras con el gozo y el deseo de comprender que ellas súbitamente despiertan.

Había dicho Alberto Zum Felde a propósito del drama *El Viejo:* "Es una versión moderna de la vieja parábola del hijo interpretada por una conciencia filosófica y realizada en obra de alto relieve literario. Amargo y yermo, este drama, que arraiga en la realidad fundamental de las cosas, ofrece la lección de experiencia necesaria conque la vida doma los bellos espíritus irracionales. *El Viejo* es una de las obras de mayor mérito en la producción dramática platense".

Y frente a la narrativa de Eduardo Dieste, Gabriel Alomar escribía: "Algunos de sus cuentos recuerdan aquellos *fabliaux* que conservaron la herencia de Roma a través de la Edad Media y que saltan como chispas en las *sumas literarias* de los rapsodas de ese tiempo".

Después de experiencias en varios sitios del mundo, volvieron a aparecer los acentos de aquel *Buscón Poeta* y de aquel *Teseo.* Y se dijo entonces al frente de la edición argentina:

"Buscón Poeta y este Teatro de Buscón contribuyeron a aplicar del modo más entrañable la personalidad de Eduardo Dieste y el gran mensaje de su estética. Lo mismo en las contemplaciones y aventuras que son asunto del primer libro, que en el escalofrío de estos dramas, la afirmación es del alma en crecimiento, la pausa es puesta por la fraternidad, que no quiere perfección exclusiva, salvación aislada, y el conflicto recóndito es el del hombre que necesita andar y desandar para llevar consigo a todos los hermanos, y cuando no puede más, para que le lleven. De ahí la honda vocación de Eduardo Dieste —¿qué fuerte

poesía no la cobija de algún modo?— y la robusta cristiandad de sus conocidos ensayos sobre el teatro, la lírica, la novela, la raíz de los géneros literarios y las tendencias artísticas, en que jamás se disocia el arte de la vida, ni ésta de su misterio".

Esta unidad de arte y vida, de vida y misterio, que el autor de *Teseo* persiguió siempre con una conciencia trágica, se relaciona con su carácter realista. Era realista en la verdadera acepción del término: la realidad total — fundada en la realidad espiritual — era el objeto de su inquirir, de su expresión siempre apoyada en auténticas experiencias y de su amor por la Poesía, que hubiera podido hacer de él un salmista, tal como asoma en algunos pasajes de su obra dramática y arrobada.

Por tal sentido de la realidad se emparenta nuestro artista con los clásicos y con la línea viva de los artistas contemporáneos que tienen esta actitud —un Chesterton, por ejemplo— y que afirman desde ella la raíz profunda de la creación. Así en la primera página del *Teseo* de 1937 se leen estas lúcidas palabras: "...los problemas literarios, que son, últimamente, los mismos de la metafísica generalizados en el plano misterioso de la existencia, cuya verdad ilumina el Arte".

En las páginas del libro que hoy edita la *Colección de Clásicos* se estudia el proceso de las Artes Plásticas a través de tiempos y escuelas, ilustrándose la exposición con documentos de gran significado y calidad, con textos de creadores y críticos que Eduardo Dieste nos muestra en acertada antología y en glosa de vivo valor didáctico.

Junto a los capítulos en que se da la historia del Arte según ejemplos lúcidamente comentados, aparece

el ensayo sobre *El verso corpóreo,* de original entidad, en sí mismo y en lo que respecta a la composición y plan del libro: la experiencia poética complementa a la experiencia plástica, irradiando una sobre otra su hermosa luz propia.

Hacia el fin del libro, en el capítulo denominado *Crónicas,* el autor estudia la obra de varios artistas plásticos del Uruguay. En estas notas —fechadas desde el año 1914 al 1923 — puede el lector encontrar la historia fundamental de la pintura de nuestro país, durante ese tiempo. El autor incluyó, en *El verso corpóreo,* es decir, muchos años después, algunos conceptos sobre los mismos artistas estudiados a través de su evolución.

En tales *Crónicas* nos es dado conocer un excepcional ejemplo: el de la Crítica de Arte expresada con un estilo literario que tiene un valor *per se* y que confiere a la crítica una dignidad y un encanto fecundos.

Esta consideración nos ha decidido a entregar a la *Colección de Clásicos Uruguayos,* la última edición de *Teseo* aparecida en Buenos Aires. Entre las otras ediciones, optamos primero por la de Madrid (Pueyo), en la cual se había suprimido esa última zona de valoración de pintores uruguayos. No figura en ella el capítulo *El verso corpóreo* escrito años después; y sí un epílogo en que Rafael Dieste escribe un ensayo sobre Expresionismo en niveles de verdadera sabiduría y gracia de estilo que son en él característicos.

Elegimos esta edición última por considerar también que es de sumo interés conocer bien y actualizar la etapa de la pintura uruguaya que allí se analiza, relacionándola con el proceso ulterior de esa historia y con la evolución de los propios creadores.

En la exposición sobre los *Problemas del Arte*, cuya vigencia sigue tan viva, el lector encontrará, además de claves esenciales y permanentes, algunas lecciones que tuvieron, en el momento de aparición de *Teseo*, fundamental misión. Entre ellas, aquella que se relaciona con la distinción entre clasicismo y academicismo y el consejo que el autor dice con autoridad siempre expresada según cordial acento, que a veces revela una encantadora modestia: "...el taller y la contemplación de las grandes obras constituyen el medio adecuado a la cultura artística, su fundamento real inexcusable".

En cuanto a la distinción entre clasicismo y academicismo puede medirse la importancia capital que tiene en cualquier tiempo; y, en particular, en el momento de aparición de *Teseo*. Creo que Rodó no había marcado tal distinción y que Eduardo Dieste la señaló con eficacia y oportunidad, apoyándose en elocuentes ejemplos de artes plásticas.

Muchos años más tarde, frente a otra generación espectadora de experiencias artísticas de variado valor y riesgo, Joaquín Torres García, llegado a nuestro país después de larga y crucificada vida en el extranjero, se dedicó, según la intensidad de su pasión generosa, a la crítica de Arte. Eduardo Dieste estaba lejos, y Torres fue quien retomó, con fuego, el magisterio. Lo hizo apoyado en una doctrina personal, en una experiencia profunda de pintor. También con un estilo literario propio, ese estilo que nace de la experiencia plástica y que se percibe en algunos pintores cuando escriben, como dibujando en el aire palabras plásticas, ritmos plásticos, de singular belleza. La lección de Torres García, fundamentalmente clásica, está por eso, en cierto modo y a pesar de las primeras apa-

riencias, ligada a aquella lección de Eduardo Dieste. Y cuando el tiempo pase y se perciba con tranquilo espíritu el sentido profundo de la enseñanza de Torres García no será tan difícil poder establecer el puente que, en en el proceso de la crítica de Artes Plásticas, une a esos dos momentos distantes en que esa crítica se formuló en altos dignísimos niveles. Son dos momentos intensos que, según sus muy diferenciados acentos, intenciones y medios, aparecen jalonando el proceso de nuestra cultura. Entre esos dos momentos, en lo que respecta a la crítica de Arte, hay en nuestro país una desoladora zona desierta.

Así como la obra crítica de Torres apoya su modo de expresión en su ser profundo y en su oficio de pintor, la obra crítica de Dieste nace de su ser profundo y de su experiencia literaria. Es la experiencia de un gran estudioso y la experiencia de un escritor de grave conciencia. Sus obras, reeditadas y revisadas con amor y delicadísima cautela, nos revelan esa seriedad siempre alerta, ese heroico sentido del oficio en que se funda y resplandece la moral del escritor.

El voto de los amigos y discípulos de Eduardo Dieste es porque la *Colección de Clásicos Uruguayos* edite la obra íntegra del autor.

Además del valor que en sí mismas tienen las obras de distinto género que él escribió, ellas resultan unidas, íntimamente ligadas de modo tal que unas son verdaderos contextos de las otras, y todas en su resplandeciente unidad de inspiración y estilo, constituyen el testimonio emocionante de una personalidad excepcional cuya nobleza conforta y alecciona.

Porque Eduardo Dieste está así revelado en sus libros de verdadera estirpe confesional. La imagen que en

ellos vive es asombrosamente fiel a la que tenemos de él los que lo vimos y oímos mientras andaba entre nosotros con una presencia inolvidable, cuando se entregaba al intenso diálogo, a la acción generosa, a la contemplación conmovida del mundo y de sus seres.

La dignidad sombría y la luz que en esas líneas dice uno de los misterios del mundo — "el misterio de iniquidad" que dijo San Pablo — acompañó a *Buscón Poeta* en su última etapa, tránsito para los días en que aquel salmista, aquel peregrino, aquel ser profundo, podrá contemplar al fin gloriosamente lo que buscara "como en espejo" en la tierra preciosa, y en el secreto de su vida dramática y creadora.

Testigos lúcidos de su adiós a la tierra han dicho cómo no se quebró el estilo de su extraordinario vivir: y cómo halló para decirlo un sitio de gloriosa soledad como aquel soneto de Shakespeare, que él tradujo en la mejor versión:

"Cansado de todo esto, por una serena muerte clamo".

Y así, en ese aire de dignidad sombría y de resplandeciente luz lo evocamos, como cuando entre fragantes cipreses —en aquel 5 de setiembre de 1954— dije yo en dolorido adiós:

Su grave estampa que tantas veces hizo pensar en nobles caballeros del Greco, por misterio que fue uno de sus más entrañables encantos, no excluye el recuerdo que nos deja su adorable gracia de Buscón Poeta.

Y así como en el Pórtico del Maestro Mateo —que tantas veces él contemplara cerca de la paterna casa de piedra en que vivió días juveniles y arduos— aparecen junto a las sagradas figuras mayestáticas, otras no menos sagradas figuras sonrientes y unos ángeles que danzan su gozo, así, en este aire de cipreses y

lágrimas vive para nosotros el recuerdo de Eduardo Dieste, tal como nos lo dio en encantadores versos, su hermano Rafael:

Cuando se encienda la divina
llama de mundos que se van
veréis saltando a Buscón niño
en las hogueras de San Juan
la greña en desaliño
y en el puño un pan.

Grave señor, ágil romero, amigo entregado, encendido adorador de Dios, Eduardo Dieste nos acompañará siempre. Con su gentileza, su generosidad y su hondo amor fraterno nos dará la mano para ayudarnos a andar entre libros, entre salmos, entre cipreses, y más allá de todo esto, más allá de la última mineral montaña.

Esther de Cáceres

Leyendas de la Música, Madrid, Imp. "Alrededor del Mundo", 1911. Es su primer libro, premiado en Galicia en un concurso literario. La prosa de ese libro influyó mucho en la generación literaria que por entonces se asomaba a las letras: es testimonio de Francisco Luis Bernárdez. El autor, por haber sufrido un cambio profundo en su proceso, no hace figurar ese libro en la lista de sus obras.

Buscón Poeta. "Teorías disparatadas y cuentos de burlas". Primer libro publicado en Montevideo, O. M. Bertani, s. f. A ese libro se le unieron luego otras narraciones, así como el teatro del autor, y tal compilación se llama, en edición madrileña, *Buscón Poeta y su Teatro*. Ilustraciones de Arturo Souto, Madrid, J. Pueyo, 1933.

A la publicación del primer *Buscón* siguió en Montevideo la de otros cuatro libros:

Los Místicos, "Renacimiento", 1915, drama que posteriormente se llamó *Castidad* y al cual seguía, en el mismo volumen, otra pieza dramática más breve de muy graciosa traza romántica: *La Ilusión*.

El Viejo, Imp. "El Siglo Ilustrado", 1920. Tragedia de ambiente familiar, que el autor sitúa en el campo uruguayo.

Teseo I. (Discusión estética y ejemplos). Montevideo, Ed. Teseo, 1925. La parte general de ese volumen se reeditó en Madrid con el título *Introducción a una lógica del Arte*, Madrid, J. Pueyo, 1934. Tuvo muy buena crítica en España. Posteriormente se reeditó en Buenos Aires (Losada) con los ensayos no incluidos en la edición de Madrid y otros nuevos, uno de estética general y otros sobre artistas uruguayos.

Teseo II. (Crítica literaria). Montevideo, J. F. Montedónico, 1930.

En 1938 se inicia la reorganización de la obra de Eduardo Dieste distribuida en los siguientes volúmenes:

a) *Teseo* (Los problemas literarios). Edición *Reuniones de Estudio.* Montevideo, 1938. Impreso y distribuido en Buenos Aires (Nova).

b) *Teseo.* (Los problemas del Arte). Buenos Aires, Losada, 1940. En este plan no habían sido aún recogidos algunos de los ensayos que figuran en la compilación de Madrid antes mencionada. (Algunos de ellos se reservaban para un 3er. *Teseo* de temas políticos). En un plan de obras completas podrían unirse en un volumen a la conferencia que se publicó en "*La Licorne*" sobre Francisco de Asís.

c) *Buscón Poeta.* Recorrido espiritual y novelesco del mundo. Buenos Aires, Emecé, 1942.

d) *Teatro de Buscón (Castidad, La Ilusión, El Viejo)* Buenos Aires, Nova, 1947.

EDUARDO DIESTE

Nace en el Departamento de Rocha el 14 de Noviembre de 1882, de padre español (Eladio Dieste y Muriel) y madre uruguaya (Olegaria Gonçalves Silveira).

Sus primeros recuerdos infantiles son del campo uruguayo, un tanto vagos e inconexos por la falta de continuidad, pero que en lo esencial se incorporan, sin duda, a su "cosmovisión", a su manera de sentir y entender el mundo.

En 1890 va a España con sus padres y los hermanos nacidos en el Uruguay. Tenía entonces ocho años.

Después de unos años en Pontevedra, en compañía de la abuela española y al fallecer ésta, la familia se aposenta en Rianjo (Ría de Arosa), donde está la casa secular de los Dieste.

Muy pronto, estudios juveniles en el Seminario Conciliar de Santiago de Compostela le dan ocasión de iniciarse —con más rigor del que exigían las disciplinas escolares— en la lengua latina y en el campo, para él siempre vivo y aun dramático de las disquisiciones teológicas. Antes de ordenarse deja el Seminario por la Facultad de Filosofía y Letras. Sigue otros estudios también en Compostela, y más tarde en Madrid y Barcelona; y rasgos de vida estudiantil, sutiles o jocundos, asociados principalmente a Compostela, dejan su testimonio en algunos pasajes de *Buscón Poeta*.

Poco después (1912) viene al Uruguay, donde despliega, hasta 1927, una intensa labor orientadora al frente de la agrupación "Teseo", de artistas y escritores, y de la revista del mismo nombre, de alta y fecunda significación en el proceso de las letras rioplatenses. En Diciembre de 1915 tiene acceso a la Cámara de Representantes como Diputado Nacional. En Setiembre de 1917 comienza su labor, intensa y ejemplar, como Director del Liceo de Cerro Largo. Más tarde (1927) empieza su peregrinación como Cónsul de nuestro país y, simultáneamente, como entusiasta divulgador de nuestros valores por diversas ciudades de Europa y América. Primero Londres, Bilbao, Cádiz, Madrid. Luego —tras de una pausa de unos años en Montevideo—, San Francisco, Nueva York y, finalmente, Santiago de Chile, donde falleció el 2 de Setiembre de 1954.

CRITERIO DE LA EDICIÓN

La presente edición, proviene de un ejemplar de la de Buenos Aires, Losada, 1940, corregido por el autor para una posterior publicación. Se ha corregido alguna errata y se han aplicado las nuevas normas de ortografía

LOS PROBLEMAS DEL ARTE

AL PATRÓN MARINERO
FIRME
DOCTOR DE SALUD
ANTONIO BALTAR
EN MEMORIA
DE VIAJES ATÓNITOS
POR EL MAR GALLEGO
DE ALZADA COSTA
RUMOR
DE LOS PINOS
EN LAS NUBES
CANTAR GAITERO
ROBLEDAL
E ISLAS DE GAVIOTAS
EN ÁRBOL DE LETRAS
DEDICA ESTOS DISCURSOS
DEL MIRAR MILAGRERO
SU AMIGO
DR. SYNTAX

DEL DRAMA DE LA PINTURA

Personajes: la Luz, el Color y la Forma. Acción: del primero contra el segundo, y de ambos contra el tercero.

§ 1. Límites de la escala luminosa del pintor, comparada con la de la Naturaleza, según la hipótesis de Ruskin. Efectos en la pintura de paisaje. La vaguedad del Impresionismo. § 2. Oposición del color y de la forma. La solución clásica, según los preceptos de Leonardo de Vinci El claroscuro. La solución moderna, según los principios de Cézanne y de Gauguin. El cromatismo formal del primero. § 3 El sintetismo del segundo. § 4. El simbolismo de 1890. § 5. Consecuencia última: *Los límites del Arte, entendidos como leyes naturales, aseguran providencialmente su libertad.*

§ I

El blanco del papel más blanco marca el ápice de luminosidad accesible al artista; y llevado primero cara al cielo y, después, de acuerdo con la situación conveniente a los cuadros en los interiores más iluminados, fuera de la acción de la luz directa, decae, se oscurece de tal modo, que hace repetir varias veces la prueba con la esperanza de haberse uno equivocado o de hallar al menos alguna causa, fácil de remover, que nos consuele. Y dice Ruskin:

"La claridad de un cielo despejado no puede reproducirse por ningún procedimiento artístico. El cielo no es solamente de color azul, es de fuego azul, y no puede pintarse. Este fuego azul contiene también fuego blanco; contiene nubes que le exceden en claridad, tanto como él mismo puede exceder a la del papel blanco. Más allá de esta luz azul encontramos, pues, otro grado

todavía más inaccesible de luz blanca. Si suponemos que la claridad del papel blanco pueda representarse por 10, la del cielo azul valdrá aproximadamente 20 y la de las nubes blancas 30. Si reparáis atentamente en estas nubes veréis que no son del mismo color. Ciertas partes parecen grises comparándolas con otras, y hay tantos matices en ellas como si estuvieran hechas de rocas sólidas. Y, sin embargo, estas partes más oscuras son las mismas que nos parecen algunas veces más claras que el cielo, y cuya intensidad luminosa evaluamos en 30. Las partes más resplandecientes deben, pues, fijarse lo menos en 40, y su blancura será a la blancura del papel como 40 es a 10. Llevad en seguida los ojos desde el cielo azul y las nubes blancas al sol, y veréis que la blancura de estas nubes, cuatro veces más luminosa que la del papel, es oscura y opaca en comparación con esas nubes de plata que arden cerca del sol, de ese sol cuyo resplandor infinito no podéis soportar. ¿Cómo valorar esta luz? ¡Para reproducir todas estas cosas no tenemos, después de todo, más que nuestro pobre papel blanco!"

¿Podrá por lo menos el artista afirmar, con sus medios, el contraste evidente que hay entre la luz del cielo y la oscuridad de la tierra? La desilusión crece al observar también que nuestro blanco pierde su fuerza, ya no frente al blanco de las nubes y frente al azul del cielo, sino frente a la grieta más oscura de la montaña y la sombra de los arbolados. Toda la tierra se viste de sedas preciosas, fulgura como los tesoros ocultos de pedrería y de oro en los cuentos orientales, y el espejo de la pintura no podrá tampoco reflejar ni el más humilde polvo de los caminos. No sólo el cielo es más claro que la tierra, sino también la tierra es más clara que la paleta. Expresa y responde Ruskin:

"No hay, en efecto, medio más sencillo y más seguro, para hacer un cuadro interesante, que el de oponer la luz del cielo a la oscuridad de la tierra. Que vuestro cielo sea sereno y purísimo, y que árboles, montañas, torres sombrías o cualquier otro objeto terrestre se destaque violentamente sobre ese fondo, y el espectador aceptará reconocido tan sublime y solemne verdad". "Pero los verdaderos contrastes no podrán jamás reproducirse. Toda la cuestión está en saber si seréis inexactos en un extremo de la escala o en el otro, si os perderéis en la luz o en la oscuridad. Me haré comprender mejor por medio de algunas cifras. Suponed que la luz más intensa que queréis imitar sea la de las nubes débilmente luminosas en un cielo sereno. (Dejo aparte el cielo y las estrellas por imposibles de imitar, aun aproximadamente, en pintura, con cualquier artificio que pudiésemos emplear). Suponed en seguida que la escala de gradación entre estas nubes y las sombras más oscuras suministradas por la Naturaleza, pueda medirse y ser dividida en cien partes iguales, representándose la oscuridad por cero. Midamos inmediatamente nuestra propia escala, colocando nuestro negro más intenso en 0. Podremos seguir con exactitud a la Naturaleza todo lo más hasta su grado 40; siendo el resto más blanco que nuestro papel blanco. Debemos, pues, con nuestra escala, de 0 a 40, reproducir los contrastes que ofrece una escala que va del 0 al 100. Si queremos reproducir fielmente estos contrastes, podemos primero hacer coincidir nuestro grado 40 con su 100°, el 20° con su 80° y el 0 con su 60°, perdiéndose todo grado inferior en el negro. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por Rembrandt. O bien podemos hacer coincidir nuestro cero con el cero de la Naturaleza, nuestro 20 con

su 20 y nuestro 40 con su 40, perdiéndose todo grado superior en el blanco. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por el Veronés. O bien, por último, podemos hacer coincidir el cero con el cero, el 40 con el 100, el 20 con el 50, el 30 con el 75 y el 10 con el 25, manteniendo las mismas proporciones en los espacios intermedios. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por Turner. Las modificaciones, en cada caso, provienen de la tendencia de cada uno de estos maestros a adoptar en cierta medida uno de los otros sistemas. Así es que Turner, como Pablo Veronés, prefiere conservar sus matices perfectamente exactos hasta cierto punto, es decir, hacer coincidir su 0 con el 0 de la Naturaleza, su 20 con el suyo y avanzar en seguida hacia la luz con pasos prudentes y rápidos, empleando el 27 para el 50, el 30 para el 70 y reservando todavía alguna fuerza para ir del 90 al 100. Rembrandt modifica su sistema en sentido inverso, empleando el 40 para el 100, el 30 para el 90, el 20 para el 80, y descendiendo en seguida con sutileza, 10 para el 50, 5 para el 30; casi todo el resto, entre el 30 y el 0 se pierde en la oscuridad, reservando un matiz más recargado para que su cero coincida con el otro cero".

Bueno será, en llegando aquí, releer los pasajes transcritos de Ruskin, sin prevención a su aspecto matemático por las cifras mezcladas en ellos, que no pasan de ser las cuentas de la vieja. Es un capítulo de crítica tan importante y nada divulgado, que se hace casi un deber de conciencia reproducir por lo menos, y con sus mismas palabras, las partes del mismo necesarias a la exposición de su principal contenido. Quien las lea atentamente obtendrá un firme y saludable criterio para sus juicios en la materia, y un alivio,

si no una total exención de fatigas, en las ineludibles jornadas de la observación y de la reflexión propias.

Continúa diciendo que, mientras Turner y Veronés permanecen fieles a la Naturaleza hasta cierto punto, Rembrandt sólo respeta los contrastes más altos y falsea todos los colores de un extremo al otro de la escala: viéndose obligado, para justificar su método, a escoger asuntos fuera del paisaje, que le permitan expresar aproximadamente los colores; cabezas sobre un fondo sombrío, por ejemplo, en que la intensidad luminosa de la Naturaleza rebase poco de la suya. Y aunque Turner y Veronés se acercan más a lo verdadero cuando se trata de reproducir toda la escala real, como el público se impresiona fácilmente por la intensidad de la luz, los colores auténticos le parecen extraños, una vez privados del contraste luminoso con que los ofrece la Naturaleza; de modo que si le presentan este contraste, no le sorprenderá la falsedad de los colores. Por eso los cuadros de Gaspar Poussin y otros pintores que obtienen sus efectos oponiendo a su luz máxima un primer término mucho más oscuro, encantan de inmediato la mirada y parecen ser fieles a la Naturaleza, mientras que la veracidad de Turner se desdeña por inverosímil. Finalmente, como Turner empieza por pintar con la mayor exactitud posible la tierra, y después el cielo por medio de los tonos comprendidos entre sus grados 30 y 40, las dos zonas se unen en el horizonte y el espectador se queja de no poder distinguirlas bien o de que la tierra no parece bastante sólida.

A esta altura de la discusión de Ruskin, ya resumida en sus puntos capitales, conviene acentuar que *no por querer ser el método turneriano de sus preferencias el más natural en cuanto a expresión y eficacia*

colorista combinadas, es menos indirecto que los otros. Tómese también nota, que si no puede dudarse de la alta luminosidad del cielo y de la tierra, sí de su colorido en ciertas partes y ocasiones. Los cielos plomizos, las tierras eriales, de secano y agostadas; las carreteras, color de cansancio y desesperanza; los puertos, telarañas de ilusiones viajeras, que se encienden y se apagan, en su niebla perenne, con los matices impalpables del nácar; los vellones y pelambres de las nubes; el ambiente pétreo de las urbes; las arenas y las aguas; en suma, la mitad de la tierra, obtiene apenas un asomo de tintas sutiles por influencia de las condensaciones verdes, rojas, azules de su otra mitad, que forman árboles, prados, sombras, arcillas, las floraciones y el azul. No valiendo querer escaparse gracias a la elección de los temas, porque todas las cosas de color se hallan cruzadas por venitas y entre canales que los lagos ensanchan y al fin van a dar en redondo al océano gris, envoltura o somnolencia del mundo. El mal pintor y las personas desatentas o, más bien, que andan a lo suyo, solamente ven aisladas las zonas del paisaje y con breve o ningún horizonte; de modo que la animación de los grises causada por los reflejos, por los complementarios de los colores constantes, por las mezclas ópticas, puntos de enlace para tejer una total entonación, sensible y armoniosa, pásales desapercibida; el verdadero artista, en cambio, y la persona contemplativa tienden a un lado y otro la vista en busca de centros visuales con el intento de armonizar las líneas y la emoción; y sin darse cuenta de momento ni proponérselo, nada más por efecto de posar los ojos aún teñidos de un tono, en las partes que tienen muy atenuado el suyo propio y hasta ninguno, luego sienten una palpitación coloreada por todo; los

rubores y las dulces ondulaciones azuladas, los más ricos matices cunden llevando la expresión de la vida y hasta el encanto al páramo triste y a los velos invernales. Acaba por verse un color de relación que de primeras, en la visión segmentada, no se veía. Hay, pues, una acción subjetiva, fisiológica y emocional que coadyuva, con la exterior, al efecto de las coloraciones; y una necesidad de armonía que, por mucho predominio que se dé al blanco en los grises coloreados, contribuye al descenso de la escala pictórica, con el doble efecto de bajar la luz (porque un color cualquiera, por tenue que sea, oscurece el blanco) y de ir perdiendo grados de contraste para el cielo, ya de fondo azul, y cuyas nubes claras piden asimismo el ser más o menos coloreadas. Viene ahora trasladar al lienzo estos valores generales, desde un principio fatalmente más densos en cuanto al color y rebajados en cuanto a la luz, con los medios que Ruskin tiene por limitados y nosotros por providenciales. Después de equilibrar las manchas obtenidas en la visión pausada y simpática, no bien se advierta confusión de intensidades, el artista debe reflexiva, pero decididamente, ceder a las exigencias emocionales del espíritu y a las de lógica en la composición de la obra, acentuando los contrastes en la medida de su fuerza; con la sola reserva de mantenerse fiel a la unidad de la obra y al carácter del tema, no sea que una sequía ofrezca el aspecto primaveral, o la miseria de un antro quede trasmutada en el ambiente de una tapicería. Porque en bajar y subir los tonos para marcar diferencias expresivas, haciendo uso de una escala que ni tiene la mitad de los grados de la natural, se corre el riesgo de traer la noche al medio del día, de petrificar las nubes o de cambiar unas en otras las esta-

ciones; de perder en valor de luz lo que se gana en valor de color, y viceversa. Cierto, ésta es la gran dificultad que debe resolver la inspiración y el arte del pintor. ¿Andamos cerca del artificio impío condenado por Ruskin? Es que no hay método alguno para evitarlo, como se ha visto. No se olvide. Por tanto, aún cabe ir más lejos en la teoría de los valores de lo que ha excogitado el esteta inglés, y se presiente ya una evolución de la misma que se ve llegar hasta el transporte musical de las escalas. Progreso racional del Arte que no podría suceder si la escala del pintor y de la Naturaleza fuesen iguales; tampoco la matemática, si el hombre hubiera sido un espíritu puro, y aun universal, dotado de ubicuidad, que pudiese percibir todas las magnitudes fuera de las divisiones, comparaciones y equivalencias del cálculo; aspiración necesaria, motriz, que, precisamente, sólo podrá ejercitar el hombre por medio de las cifras y símbolos de la inteligencia. ¿Por qué siendo forzoso el cálculo a la acción representativa propia del Arte, ha de ser más restringido que el de las matemáticas? Ya con el método de los valores, de igual modo que una ecuación subsiste a través de todas sus transformaciones cuando se opera idénticamente en sus dos miembros, y un sistema de varias se reduce a otro más simple por medio de eliminaciones que no afectan a los valores del primitivo, la obra de arte puede resumir, sin duda, un sistema de equivalencias naturales con que poner en comunicación los ojos del hombre, por su parte espiritual, con el variado espectáculo del mundo y la infinita esfera de luz que maravillosamente lo contiene. Un día podrá darse también con las claves y numerosas escalas mayores y menores de la pintura, que le permitirán representar todos los aspectos del mundo y de los seres con una

gran fidelidad subjetiva, en una relación íntima y, por tanto, cierta, de los valores pictóricos y reales, sobre la misma base que Ruskin estima impotente de las siete notas ofrecidas por la escala natural del color. Quizá el moderno simbolismo francés pueda entenderse como un presentimiento, un primer paso en esta revolución liberadora del Arte, más lógica y audaz que la emprendida por tendencias posteriores basadas en el desarrollo del principio de la forma integral o en el espacio. No será llegado con ello el reino de la mentira y del orgullo; sino el de la verdad de las capacidades humanas; pareciendo también más cristiano que la postración y la quejumbre, recibir con el gozo del salmista los dones, que no deben ser mezquinos, venidos de la mano de Dios.

§ 2

Queda trazado el conflicto en cuanto a los límites de la pintura para expresar directamente la escala de la luz, más o menos coloreada, de la Naturaleza. Como una consecuencia, otro punto culminante del drama se aparece al considerar el problema del volumen y el color claro, escollo del impresionismo, causa de las torturas de Cézanne y de la extremada reacción cubista. Prosiguiendo la discusión, dice Ruskin:

"Los grandes artistas se dividen en dos grupos: los que pintan sobre todo para el color, como Pablo Veronés, Ticiano y Turner, y los que pintan sobre todo para los efectos de sombra y de luz, sin cuidarse del color, como Leonardo de Vinci, Rembrandt y Rafael. Los grandes maestros pertenecientes a cada una de estas categorías, conceden en su obra un lugar subordinado ya a la luz, ya al color. Pablo Veronés intro-

duce cierto claroscuro, y Leonardo cierto sentido del color. Pero Leonardo, Rembrandt y Rafael no dejan menos una gran parte de los cuadros en una sombra gris, oscura o terrosa, relativamente incolora, porque empiezan por poner sus centros luminosos y descienden en la escala de tonos hasta el negro; mientras que Veronés, Ticiano y Turner componen sus lienzos como una rosa, bañando sus sombras de un color cálido y se elevan en una escala de tonos cada vez más pálidos y delicados en la luz: empiezan por poner sus sombras y llegan al blanco. El método de los coloristas presenta, desde este punto de vista, un solo inconveniente y ventajas varias. El inconveniente deriva de que no disponiendo de un tono más marcadamente opuesto, les es imposible dar a las formas el relieve que los partidarios del claroscuro pueden darles, exagerando los contrastes. Por esto las obras de los grandes coloristas, comparadas con las obras de Rafael o de Rembrandt, aparecen siempre de poco relieve".

LEONARDO: "La intención primaria del pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado, y como fuera de ella. Aquel que exceda a los demás en este arte, será más digno de alabanza; y este primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, por el claro y oscuro. Las figuras parecerán mucho más relevadas y resaltadas de su respectivo campo, siempre que éste tenga también un determinado claroscuro, con la mayor variedad que se pueda hacia los contornos de la figura; observando siempre la degradación de la luz en el claro y la de las sombras en lo oscuro. El que huye de la sombra, huye igualmente de la gloria del Arte, según los ingenios de primer orden, por ganarla en el concepto del vulgo ignorante, el cual sólo

se paga de la hermosura de los colores, sin conocer la fuerza y relieve". *(Tratado de la Pintura).*

RUSKIN: "Excluyendo la idea de color en sus dibujos — que sólo es un buen método para hacer estudios previos — y no cuidándose más que de su sombra abstracta, los que se valen del claroscuro exageran forzosamente las sombras, no sólo en relación a las otras partes del objeto representado, sino también al medio que los rodea; exageran igualmente las luces, representando blanco lo que debiera ser rosa o gris, o de cualquier otro color claro. Pero como este método caracteriza esencialmente la escuela romana y florentina..."

MIGUEL ANGEL: (ya viejo, sin poder dejar de admirar la magnificencia del color veneciano): "¡Ah! Si esta gente hubiese tenido como nosotros, cada día, a la vista los mármoles antiguos..."

RUSKIN: "... y se asocia en sus más célebres representantes a un conocimiento muy profundizado de la forma y de la expresión, un gran número de artistas inspirados también más tarde por la metafísica alemana han acabado por considerarlo superior a cualquier otro. Y esto explica la decadencia del arte de mi tiempo. Haciendo abstracción del color, como si fuese una cosa vulgar, han terminado por no ver nada absolutamente. En los coloristas las luces podrán ser falsas, pero las sombras son verdaderas; mientras que en los que emplean el claroscuro son falseadas tanto las unas como las otras. Otra ventaja de los coloristas consiste en el placer que producen sus cuadros, su majestad, su nobleza, el cual crece por la proporción de luz y de colores que consiguen hacer pasar a sus sombras, en vez de los negros y grises de los que emplean el claroscuro. El uso del color que hacen los poetas, con-

firma esta verdad. A todos los hombres sanos y bien equilibrados les gusta el color: nos fue dado para reconfortarnos y alegrarnos. Está abundantemente extendido en las obras más sublimes de la Creación, sobre las cuales deja la prueba de su hermosura; asociado a la vida en el cuerpo humano, a la luz en el cielo, a la pureza y a la solidez en la tierra; la muerte, la noche y la concepción quedan incoloras".

LEONARDO: "No siempre es bueno lo que es bello; y esto lo digo por aquellos pintores que se enamoran tanto de la belleza de los colores, que apenas ponen sombra en sus pinturas, pues son tan endebles e insensibles que dejan la figura sin relieve alguno. Este mismo error cometen los que hablan con elegancia y sin conceptos ni sentencias" *(Ob cit.)*.

RUSKIN: "Sin duda, cuando se intente explicar la esencia de las cosas, la forma nos parece esencial y el color más o menos accidental... Puestos en la alternativa de escoger entre una obra de arte todo forma y sin color, como un grabado de Alberto Durero, y otra todo color sin forma, como una imitación de nácar, desde luego que la primera nos parecerá infinitamente más preciosa... Pero desde el momento que interviene el color, importa que sea exacto. Podrá ocurrir que la música de una canción no sea tan indispensable para su influencia como las palabras; pero, sin embargo, desde el momento que se canta, es necesario que la música sea justa, so pena de quitar interés a las mismas palabras; mejor será, seguramente, que las palabras sean ininteligibles, que no las notas falsas. La misión del pintor es la de pintar. Si sabe dar colorido a su lienzo, es pintor, aunque no pueda hacer nada más; si no sabe, no es pintor, aunque pueda hacerlo todo menos eso. Una gran potencia colorista revela

siempre una gran inteligencia de artista; y su aplicación reclama serios y profundos estudios. Pero es imposible —nótese bien— que si es buen colorista no pueda hacer algo más; porque un fiel estudio del color permitirá siempre distinguir la forma, mientras que el estudio de forma más detallado no permitirá saber el color. El que pueda percibir todos los grises, rojos y violetas de un pez, pintará al pez redondo y completo; pero el que no haya estudiado más que su figura esférica, puede no percibir sus grises y violetas, y si no los ve, no llegará nunca a dar a su estudio el aspecto de un pez..."

CÉZANNE (al poeta Gasquet): "El dibujo y el color ya no son cosas distintas. A medida que se pinta se dibuja. Cuanto más se armoniza el color, más el dibujo se hace preciso; esto es lo que yo sé por experiencia. Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud".

Optimismo de Cézanne, presentido por Ruskin, que su obra no alcanzó a coronar plenamente. Véase un resumen de su proceso técnico, hecho por Maurice Denis en su obra titulada *Nuevas Teorías:*

"Cézanne barroco, hijo pródigo de Delacroix y nieto del Greco, no es más que un aspecto del verdadero Cézanne. Es también el camarada de los impresionistas, el amigo de Zola, el adepto del realismo. Es de una época en que la palabra de orden era, para Gerome como para Courbet: ¡la Naturaleza, nada más que la Naturaleza! En el fondo de todas sus especulaciones pictóricas se halla la preocupación de lo verdadero. Primero sólo ve la Naturaleza a través de los viejos maestros del claroscuro. Después, poco a poco la Naturaleza se despoja para él de todos los velos del pasado, y se le aparece en toda su pureza. Ella le propone

cada mañana el problema de un aspecto nuevo, de una belleza cada vez más rara que no acierta con el modo de expresar. En su primera manera se contenta con un régimen de valores que va del negro al blanco, con un pequeño número de colores sin degradación ni perspectiva aérea, ordenados por simples relaciones. Vienen los tiempos impresionistas. Entonces substituye los contrastes de tintas por los contrastes de tonos; transmuta los valores de negro y blanco en valores de colores. Con un sentido extraordinariamente fino de la tonalidad, se complace en el entrecruzamiento de gamas cromáticas en que los colores, como puntos de tapicería, de mosaico enteramente fundido, compenetran los volúmenes, manifiestan su espesor, definen los objetos; cromatismo que resumía en esta frase: modular, más bien que modelar. Lo que toscamente solía explicar, siguiendo sobre su puño cerrado el pasaje de las luces a las sombras: "Yo quiero hacer con el color lo que se hace en blanco y negro con el difumino".

La exposición de Maurice Denis es bastante precisa, pero conviene señalar bien la importancia casi original, bajo el punto de vista moderno, de Cézanne en el conflicto que estudiamos de la forma y la luz coloreada. Esperaba este profundo artista encontrar en el análisis del color tonos equivalentes en valor de intensidad luminosa a los valores de blanco y negro, de manera que substituyendo aquéllos a éstos, conseguiría, según expresiones suyas, "dotar al impresionismo —disuelto en la luz— del carácter sólido y esencial del arte clásico"; "rehacer a Poussin delante de la Naturaleza", la plenitud de la forma por medio de la riqueza del color y no con el instrumento del claroscuro, o sea el blanco y el negro en oposición, degradados y más o menos recubiertos de colorido.

Pero, unas veces, la prometida riqueza de color quedó en riqueza de valor de contados tonos, y otras, los límites de la paleta le obligaban a un continuo movimiento de valores, a no concluir sus obras, para sufrir sin tregua en sus sienes las mil agujas y fiebres de una sensibilidad irritada. Si un matiz del objeto pide el más claro de los verdes, otro contiguo, sea también verde o rojo o azul, más agudo y de más elevada posición formal, pide la caída del primero; y ambos matices complicados con otros de la mancha en que están, y de ésta con otras y con la mayor que las abarca en una continua sintaxis, irán perdiendo su brillo parcial hasta desaparecer en los grises o en los colores más densos, y aún en los convencionales, determinando en el cuadro una total modificación, hacia arriba o hacia abajo, de los valores formales y luminosos del modelo. Con desesperación veía que la dorada manzana, túrgida y fresca en la luz del aire, quedaba en el lienzo cubierta de ceniza o con los tonos incitantes de la compota. "No está suficientemente viva, envuelta... Dibujar, sí, dibujar... Pero es el reflejo el que envuelve; la luz, por el reflejo general, es la envoltura". Este análisis porfiado, semillero más que frutal, hace de Cézanne la figura más dolorosa y atrayente del arte contemporáneo.

§ 3

Aprovechando la experiencia del martirio cezanniano, la suya propia y, en general, las desintegraciones del impresionismo, para encontrar el tono constructivo y luminoso, uno de los más grandes artistas modernos, Paul Gauguin, logra huir de yermas antinomias y llevar a un medio de transacción los poderes

del Arte y de la Naturaleza, resolviendo la forma y el color en planos y tonos llenos, sintéticos, al contrario de las divisiones o análisis de su primera etapa impresionista, bajo la influencia de Pissarro, de la cual ya no hay rastros en su obra principal realizada en las Antillas; técnica juzgada con acritud por Cézanne, lógico en esto con su propio sistema: "Gauguin no es pintor —exclama—; no hace otra cosa que figuras chinescas. No aceptaré jamás la falta de gradaciones y de modelado. Es una falta de sentido". *(Gauguin y el grupo de Pont-Aven,* pág. 74. Charles Chassé). Alguien atribuye la reacción contra el cromatismo plástico a Puvis. Forma y entonación simple que parte de la realidad y encuentra su armonía en el cuadro; éste ya no será más la "ventana abierta" de la escuela realista, sino, "ante todo, una tela coloreada", o, como propone Maurice Denis: "Una superficie plana cubierta de colores ajustados a un cierto orden". La obra de Cúneo, de Arzadum y de Causa *, tiene bastante del sintetismo de Gauguin. Estilo y trasposición de tonos, como quiera la más libre emoción lírica, pero tocando las cosas tan de cerca y con tanto amor como la luz y el rocío mágico de la aurora; de modo a evitar la falsa y trivial entonación decorativa. Conviene, pues, rectificar la fórmula anterior, diciendo: "superficie plana cubierta de colores deducidos de los reales"; y repetir cuantas veces haga falta, que la música y el cálculo matemático no tienen una base más positiva.

Esta liberación, fundada precisamente en los límites del Arte, debe extenderse también a los artistas que, movidos por un sentimiento dramático de la vida, necesitan expresar la presencia imperiosa de los seres

* Artistas uruguayos.

y de sus contrastes, de su acción mutua, confundida en los fondos e individualizada en las luces: Leonardo, Rembrandt; o reducen su color a una gama sobria, del blanco al negro verdoso, de ocres ardientes que valoran el conjunto, encendido secundariamente por los celestes y carmines de las draperías: Tintoreto, Greco; o lo difunden por la sombra iluminada de Velázquez; o lo envuelven por la bruma de Carriere o de Bonnard; o le oponen los negros puros de Picasso. El propio Ruskin, cuyo apasionamiento místico por el color le hace desdeñar y tener por impía esta pintura, sin reparo de los grandes maestros citados, nada puede oponer, en buena lógica, después de haber escrito este pasaje de sabia doctrina:

"Es una verdad importante que todas las formas de Arte dignas de este nombre resultan de cierta elección entre diversas categorías de hechos, de los que algunos solamente pueden ser representados y los otros necesariamente excluidos; y que la perfección de cada estilo depende, ante todo, de su armonía, de la fidelidad con que obedece, tanto como sea posible, a las verdades elegidas; y, después, de sus altas miras, del número de verdades que haya de conciliar y de lo conscientemente que reconozca las que debe excluir, pueda o no representarlas".

§ 4

Por otra parte, lo mismo que de la relativa extensión del color en la Naturaleza, puede pensarse del volumen o de su visibilidad, que tiene su complemento, su base, como aseguran no sin razón los cubistas de la extrema izquierda, en las nociones de la experiencia y del recuerdo. El impresionismo tendría

razón. Su veracidad es indudable. Tanto no se percibe solamente por la vista el cuerpo de las cosas, que si podemos por abstracción despojarnos de toda idea previa de orden objetivo, la serie de los diedros entrantes y salientes formada por los edificios nos parecerá compuesta por ligeros biombos, detrás de los cuales podrán disfrazarse para salir a la calle los actores de la vida; las sierras de una enorme base, parecerán de cartón recortado; los árboles, cercanos, muestran su espesor debido a los huecos de sombra en su follaje, mas en alejándose los penetra el aire de su azul y acaban por ser fajas verdes en el horizonte; los cilindros y esferas ventrudas, a los pocos pasos no son más que listones o discos en pie, cuando no de superficies evidentemente cóncavas; de cerca y en luz igual, los frutos hacen pasar su claro volumen por todos los sentidos al alma, o en ella se retratan sin mediador alguno, como en el agua; casi no llegan por los ojos ni se adaptan al medio específico de la pintura: el plano único del lienzo; de ahí la obsesión de Cézanne queriendo agarrar estos volúmenes lúcidos, casi vivientes ya en el aire abstracto de la conciencia integral, sin echar mano del juego de oposiciones convencionales necesarias para la expresión plástica: "Los objetos vistos entre la luz y la sombra, parecerán de mucho más relieve que en la luz o en la sombra" (Leonardo, *Ob. cit.*).

Avisado por su empirismo y por su discurso incansables, ya Leonardo había sentido la necesidad de aumentar los recursos del dibujo y de la perspectiva.

"Cuando en el aire no se advierta variedad de luz y oscuridad, no hay que imitar la perspectiva de las sombras, y sólo se ha de practicar la perspectiva de la disminución de los cuerpos, de la disminución de

los colores y de la evidencia o percepción de los objetos contrapuestos a la vista. Esto es lo que, de la menos exacta percepción de su figura, hace parecer más remoto a un mismo objeto. La vista no podrá jamás, sin movimiento suyo, conocer por la perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro objeto, sino con el auxilio de los colores" *(Ob. cit.)*.

Sin embargo, muchos efectos de masa y de espacio que, bajo el aspecto de profundidad, son lo mismo, están sugeridos por el dibujo y la perspectiva lineal, por la disminución de los cuerpos, porque se distingan más o menos a las distancias y por su contraposición, más que por una fiel diferenciación de los tonos en cada color según los planos: pues sería difícil o imposible su discernimiento y reproducción en alta luz, más aún si es corto el radio visual o se trata de cosas a la mano, cuando en vez de muchas brazas y agrupaciones de volúmenes se quiere construir por los tonos o intervalos de cada color, de modular cromáticamente, según el empeño de Cézanne, el espacio y volúmenes cercanos, igualmente iluminados. De ahí la práctica de arreglar las luces y el dualismo clásico del dibujo y el color, cuya divergencia sería notoria, lo mismo en las obras maestras antiguas, si no la encubriese el claroscuro.

Por las mismas razones, tampoco es fácil distinguir en un cuadro, si el error no salta a la vista en las grandes manchas, cuándo los tonos se ajustan punto a punto a las líneas y planos, siendo una misma cosa color y dibujo, y cuándo se desvían y, no obstante, producen la ilusión de la forma o el espacio profundos.

Contribuyen, pues, tanto o más que la visión, al sentimiento de una realidad substancial envuelta en las

vibraciones luminosas — que inspiraron al primer impresionismo —, las demás sensaciones y fuerzas subjetivas del artista, que impulsado a concretarlo en volúmenes puede, legítimamente, por lo mismo, hacer uso de medios subjetivos, congruentes, en una conciliación máxima de los valores naturales de color y de luz, con las no menos naturales y estéticas percepciones de la imaginación y del espíritu.

§ 5

Por todo lo expuesto, de la disputa entre el color y la forma, como quien dice entre el alma y el cuerpo — ¡eterna Edad Media del pensamiento! —, se deduce la misma consecuencia sorprendente que de la disputa entre la luz y el color, el ideal y la voluptuosidad: los límites del Arte son el fundamento de su libertad. La paradoja se desvanece pensando que dichos límites se referían a una potencia de alcance desconocido que al precisarse, a través de una enorme revolución crítica y de técnica en nuestro tiempo, aparecerán como leyes naturales capaces de regir las más diversas posibilidades creadoras. ¿Qué hubiera sido del Arte si los medios de expresión de que dispone fuesen ilimitados en el sentido que se deseaba ingenuamente antes de conocerse bien su centro, su radio y el amplio y noble círculo de sus fines? Un servil e inútil duplicado de las visiones de los ojos carnales. Nada tendría la obra plástica de aquel elemento puramente espiritual, humano, debido al cual parecen superiores las artes menos imitativas. la Arquitectura y la Música. Mas no pudiendo nunca lograrse del todo la imagen idéntica de las cosas, fue obligado el artista, mal de su grado, a poner de su alma la mitad, y esto hace no sólo el

encanto de los primitivos, sino también la fuerza de los grandes maestros. Verdaderamente, cabe pensar que Dios mismo, obrando en el orden de las causas segundas, dispuso estos límites del Arte, que son leyes, para dar vida y lugar a criaturas distintas de las comprendidas en su primera creación imponente.

La escuela simbolista en pintura, 1890, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Serusier, hermana de la poética del mismo nombre inspirada por Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y otros, tenía ya entre sus primeros principios, uno atribuido a Cézanne: "Representar por medio de equivalentes plásticos y coloreados la Naturaleza, más bien que traducirla"; y se ha dicho también que a todos los grandes artistas puede considerárseles, bien examinadas las cosas, más o menos guiados por igual instinto estético. Excusa decirse que simbolismo no significa representación de ideas abstractas por alegorías, como se entendió y se hizo en algún momento, resucitando las aficiones prerrafaelistas, sino mejor cierta ideación de las cosas reales vistas y armonizadas también a la luz interior del espíritu y de las emociones.

Finalmente, sólo al artista creador que aunque pudiese no haría de su obra una copia, sino un juicio de la Naturaleza, una especie inteligible, un resumen vivo, un centro inextenso de fervor y de armonía espiritual, de cualquier modo que sea, en la luz o en la sombra, puede aplicársele aquel bello pasaje del mismo Ruskin en otra parte de su libro:

"Al pintor mezquino, pretencioso y afectado, que no sueña más que en ostentar su ciencia estrecha y las artimañas miserables de su destreza, podemos en verdad decir: Retírate del medio, entre la Naturaleza y yo. Pero al gran pintor de imaginación, un

millón de veces más grande que nosotros por todas las facultades de su alma, debemos decir, por el contrario: Ven al medio, entre la Naturaleza y yo, esta Naturaleza que es demasiado grande, demasiado maravillosa para mí; modérala para mí, interprétala para mí; déjame ver por tus ojos, entender por tus oídos y ayudarme del auxilio y de la fuerza de tu alma".

Esto es, precisamente, lo que se quería demostrar. Se ha visto cómo de la sagaz discusión del esteta inglés, por en medio de sus contradicciones y a pesar de sus honrados temores, se desprenden ya maduros los frutos del espíritu y de la libertad en el Arte.

Queda expuesto en grandes líneas el drama de la pintura, cuyos personajes y acciones principales serían: la luz, el color y la forma; el primero contra el segundo; los dos, contra el tercero. Drama sutil, pertinaz, atormentado; en una palabra, drama de conciencia, que también es para el Arte, como para lo moral, una discusión de la luz y el color, del alma y de los deseos, impulso de la vida; de la luz y de la forma, del espíritu y de la materia, polos quiciales de la existencia.

DE LA GRAMÁTICA DEL COLOR

§ 6. Pintura antigua y pintura moderna. La paleta negra y la paleta solar. Claroscuro y color. Preceptiva clásica: Leonardo, Alberti, Vasari. Su culminación académica en el siglo XIX. § 7. Teoría científica de los colores y su aplicación a las Artes. Chevreul, Rood. § 8. De Delacroix al Impresionismo. § 9. Índice de reacción de los colores yuxtapuestos. § 10. Construcción por el color. § 11. Divisionismo y matización. § 12. Crisis de los valores cromáticos. § 13. Tonos enteros, fraccionarios y mixtos. Las tintas planas aseguran la luz del color. Sintetismo y deformación. Realismo directo y simbolismo estético. *Primero que disgustarse de una obra de arte, será tratar de hacerse con su lenguaje.*

§ 6

Siempre fue tenido el arco iris como la gran paleta de donde tomaría Dios los colores para pintar los cuadros del mundo; pero la paleta del pintor vino a ser la misma de la Naturaleza solamente después de haberse extendido la noción de que los colores no eran sino el adentro de la luz. Cuando menos, cierto es que puede hacerse una división general de la pintura en dos partes: la de una paleta negra, antigua y constante hasta hoy, y la de una paleta clara, moderna y todavía de suerte insegura en el gusto del público. La obra de Giotto, de Benozzo Gozzoli, de Boticelli, en la sencillez de su entonación continua; la de Memling, Van Eyck, Ghirlandajo, de una más sabia y potente armonía de coloración diversificada, y la de otros muchos primitivos florentinos y flamencos que

pudieran citarse, constituyen una intuición o anticipo del valor estético del color, luego debilitada por las complicaciones del saber y de la experiencia hasta quedar oculto, aun para el refinado espíritu de un Goethe, bajo la reputación de arte bárbaro, este mismo con que la encendida palabra de Ruskin había de abrir la era del arte moderno. A partir del Renacimiento, el color veneciano y flamenco, sobre todo en la obra de Veronés y de Rubens, resulta, en efecto, deslumbrador frente al de las otras escuelas de la época; pero no menos las sombras aceitunadas, brunas, y las luces veladas de ceniza, el empleo de colores terrosos y de mezclas refractarias, unido al efecto por transparencia —más intenso según pasan los años— de las imprimaciones y del esbozo en blanco y negro, invención veneciana, contribuyen al aspecto ambarino y opaco, si no requemado, que tanto distingue la pintura guardada en los Museos —y con esto se alude a la universal antigua— de la verdaderamente brillante de ahora, la cual, para bien de ambas, suele necesitar alojamiento adecuado y distinto. La sensación experimentada en una vista de conjunto, de ayer a hoy, es la de pasar de la noche al día, con todas las gradaciones, de oscuro y claro, que siguen a la puesta y preceden a la salida del sol. Esto se comprueba no sólo por la tonalidad de los museos y el análisis material de las telas o de las técnicas, sino también por la teórica del tiempo. En su *Tratado de la Pintura,* dice Leonardo, superior discípulo de su época y maestro de las siguientes:

"Entre los colores simples, el primero es el blanco, aunque los filósofos no admiten al negro y al blanco en la clase de colores; porque el uno es causa de colores y el otro privación de ellos. Pero como el pintor ne-

cesita "absolutamente" de ambos, les pondremos en el número de los colores, y según esto diremos que el blanco es el primero de los colores simples; el amarillo, el segundo; el verde, el tercero; el azul, el cuarto; el rojo, el quinto, y el negro, el sexto. El blanco lo ponemos en vez de luz, sin la cual no puede verse ningún color; el amarillo, para la tierra; el verde, para el agua; el azul, para el aire, el rojo para el fuego, y el negro, para las tinieblas, que están sobre el elemento del fuego, porque en él no hay materia ni crasicie en donde puedan herir los rayos solares, y por consiguiente iluminar. El azul y el verde no son en rigor colores simples; porque el primero se compone de luz y de tinieblas, como el azul del aire, que se compone de un negro perfectísimo y de un blanco clarísimo; y el segundo se compone de un simple y un compuesto, el azul y el amarillo. No siendo colores el blanco ni el negro, precisa contar con ellos, porque "son los principales" para la pintura, la cual se compone de sombras y luces, que es lo que se llama claro y oscuro..."

León Bautista Alberti, pintor, humanista, arquitecto, un hermoso espíritu del Renacimiento, dice también: "Dejemos aparte las disputas filosóficas sobre cuál es el nacimiento y origen de los colores, pues nada le importa al pintor saber de qué modo se engendra el color, de la mixtión del raro y del denso, o del cálido y seco, o del frío y húmedo. Si el blanco y el negro fuesen los dos colores verdaderos que se encuentran en la naturaleza de las cosas, y que todos los demás nacen de la unión de éstos, para los pintores son cuatro los colores primitivos, así como son cuatro los elementos: rojo, del fuego; azul, del aire; verde, del agua, y amarillo, de la tierra, que mezclados hacen los demás colores. Con el blanco y el negro engendran estos cua-

tro colores innumerables especies; pues la mezcla del blanco no muda el género del color, y la misma virtud tiene el negro, los cuales, si no son colores verdaderos, son los transformadores suyos, digámoslo así; ni en parte alguna se hallará blanco o negro que no caiga bajo algún género de color; siendo también verdad que en la pintura no se ha encontrado más que el blanco para expresar el mayor grado de luz, y el negro para representar la oscuridad y la tiniebla" *(T. de la Pint.)*.

A su vez, el Vasari, en la introducción a *Las vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos* del Renacimiento, y de sus orígenes, da esta definición de la Pintura, de acuerdo con la paleta clásica y en vigor hasta nuestros días:

"Es una superficie plana cubierta de colores, sea una tabla, una tela o un muro, y siguiendo los contornos que gracias a un buen dibujo de líneas trazadas circunscriben las figuras. Una tal superficie plana, ejecutada por el pintor con juicio recto, aparecerá clara en su mitad, oscura en las extremidades y en el fondo, y cubierta en las partes intermediarias de un color medio entre el claro y el oscuro. Estos tres campos, siendo fundidos conjuntamente, harán que todo lo que se halle encerrado entre un trozo y otro, cobre relieve y aparezca modelado y destacado del cuadro. Como estos tres campos no bastan para detallar cada cosa, es necesario dividir cada uno por lo menos en dos especies, haciendo dos gradaciones de color aclarado, y en el oscuro dos más claras, y dividiendo en seguida estas gradaciones todavía en otras dos, que tienden la una sobre lo más claro y la otra sobre lo más oscuro. Cuando las tintas de un solo color, cualesquiera que sean, hayan sido degradadas,

se verá poco a poco aparecer lo claro, lo menos claro; después, un poco más oscuro, y poco a poco se dará en el negro completo. Mezclados estos colores, ya se quiera pintar al óleo, al temple o al fresco, se cubre lo dibujado poniendo en sus lugares los claros, los oscuros y los colores intermediarios y los reflejos que resultan de su mezcla con las luces..."

El negro, pues, a pesar de considerarse ya inferior al blanco para recibir los colores, "vaso roto que no puede contener en sí licor alguno", según la expresión feliz del mismo Leonardo, se declara por la mejor teórica del tiempo, en vigencia hasta el nuestro, "absolutamente" necesario en la paleta, y figura como sustentáculo en los aprestos y esbozos, y como graduador de las mezclas para obtener los tonos bajos, de sombra y de modelado, y en la iluminación por contraste, aun en las telas del Veronés y Rubens, reputados por la brillantez de su colorido; hace la noche alumbrada de Rembrandt, reparte la luz difusa de Velázquez, dramatiza el oro frío del Greco, exalta los clarores de Claudio de Lorena, construye el equilibrio de Poussin y la robustez de Chardin, apasiona la beatitud sentimental de Wateau, aumenta el fuego sanguíneo de Goya y es, finalmente, betún, zumo de ciruela y nicotina en las telas de David, de Ingres, de Proudhon y los demás académicos del siglo XIX. Cierto que la cocina del académico ya está casi recetada en este otro pasaje de Leonardo sobre la manera de dar colorido a un lienzo, tan lejos de la pulcritud y reflexión del pincel moderno, que no lleva más colores y efectos a un cuadro de los que ha resuelto previamente:

"Póngase el lienzo en el bastidor; désele una mano ligera de cola y déjese secar: dibújese la figura y píntense luego las carnes con pinceles de seda, y es-

tando fresco el color, se irán esfumando o deshaciendo las sombras según el estilo de cada uno. La encarnación se hará con albayalde, laca y ocre; las sombras, con negro y mayórica, y un poco de laca o lápiz rojo. Deshechas las sombras, se dejarán secar y luego se retocarán en seco con laca y goma que hayan estado mucho tiempo en infusión con agua engomada, de modo que esté líquida, lo que es mucho mejor, porque hace el mismo oficio y no da lustre. Para apretar más las sombras, tómese de dicha laca y tinta de la China, y con esta sombra se pueden sombrear muchos colores; porque es transparente, como son el azul, la laca y otras varias sombras; y diversos claros pueden sombrearse con laca simple engomada sobre la laca destemplada, o sobre el bermellón templado y seco" *(Ob. cit.)*.

§ 7

Tan larga noche de la pintura fue aclarando a través de la niebla del Norte, de donde antes había saltado también la luz, doctrinaria y de hecho, que hizo cundir la revolución política por todo el mundo. Es decir, que ya va teniendo el Norte, por lo menos en lo moderno y contemporáneo, el valor asignado al Este en la ley que hace seguir a la civilización la marcha del Sol; si en el caso estricto del Arte no se quisiera ver de nuevo afirmada esta ley histórica gracias a la vecindad colonial de las gentes del Norte con los pueblos coloristas de Oriente. Estudiado en Europa, el hecho es que si a Newton fue debida la síntesis blanca de los colores, ingleses fueron también los primeros artistas que trataron de hacer la luz en sus cuadros descomponiéndola en los colores del pris-

ma, que son los del día, dando origen al impresionismo francés con Delacroix, último romántico, el holandés Jongkind y el tan conocido trío de Monet-Sisley-Pissarro, todos ellos influenciados directamente en sus viajes a Londres por Constable y Turner, y la estética de Ruskin. El desarrollo de la escuela, como en tantas cosas, fue llevado a tal culminación por Francia, que vino a ser considerada la primera fuente, y en verdad lo fue para toda Europa y América en lo sucesivo.

Esta vez coincidían el principio estético y el científico sin destruirse, antes bien, creando una de las corrientes de Arte más vivas que jamás hubo en el mundo, inspirada en el sentimiento fresco e idealizador de la Naturaleza y del hombre.

Puesto que los sabios habían demostrado que la luz contenía en sí todos los colores, de cada uno de los cuales se tiñen los objetos según la propiedad que tengan que reflejar unos rayos luminosos, los de su color, y de absorber los demás, era evidente para el artista que podría intensificar en sus cuadros la luz solicitada por los temas nuevos del pleno aire, entrecruzando en las manchas diversos colores, cuya visión simultánea produciría un brillo emparentado con la síntesis de los mismos, que es la luz. Para esto no hacía falta reproducir la suma de los colores de la luz refractada por un prisma, los primarios: rojo, amarillo, azul, y los binarios: verde, violeta e índigo y anaranjado, compuestos de los primeros; sino que bastaba yuxtaponer, con la variedad permitida por los motivos y el equilibrio de las entonaciones, los tres fundamentales o un primario y el binario que no lo contiene, rojo y verde, amarillo y violeta o índigo, azul y anaranjado, que se llaman complementarios,

porque fundidos los de cada par, siendo luces coloreadas, pueden recomponer por sí solas la luz blanca. Además de la mezcla óptica, única posible con estos colores más alejados unos de otros en el espectro solar, se procuró que las mezclas de afines en la paleta, rojo y azul, rojo y amarillo, amarillo y azul, y sus tonos y matices generados por la mediación del blanco, fuesen las únicas, dejando afuera el negro y los colores terrosos o distintos de los colores puros del prisma, que son los del día. La estrella mística de los vidrieros góticos venía a posarse desde el fondo de la Edad Media sobre la cuna del Arte Moderno.

El resultado obtenido por los impresionistas de la primera y segunda etapa, diferentes pero unidos en lo fundamental (la paleta y su objetivo, el color luminoso del pleno aire), con ser grande, fue menor que el escándalo causado por sus innovaciones. Lo que juzgaba el artista un débil reflejo del Sol, cual si lo mirasen de frente lastimaba los ojos del público. Esta limitación del Arte para iluminar los colores proviene de que usa materias o pastas coloreadas, en vez de las luces de colores o colores de luz que usan la Naturaleza y los vidrieros. Para comprender cuál pueda ser la diferencia de efectos en uno y otro caso, basta recordar que los colores de un prisma, sintetizados a través de otro prisma invertido, devuelven el haz de luz primitivo; o bien dos complementarios cualesquiera, proyectados en luz sobre un mismo punto de una pantalla, reproducen igualmente la unidad misteriosa, casi metafísica de la luz solar; mientras que su mezcla en la paleta, con los colores materiales del pintor, sólo da un gris sucio, inservible, que el primer impresionismo proscribe en absoluto. Puestos unos al lado de los otros para que se mezclen ópticamente por

su impresión simultánea en la retina, como son de polvo al polvo se vuelven, con ser grande su encendimiento, más bien que iluminación. Puede también cada uno repetir el sencillo experimento, que no deja lugar a dudas, del físico americano O. N. Rood, expuesto en su libro sobre la *Teoría científica de los colores*, de donde concluye: "Toda mezcla de colores sobre la paleta del pintor es un paso hacia el negro".

"*Comparación de las mezclas de luces y de materias coloreadas.* Sean dos círculos concéntricos. Tíñase de bermellón una mitad del anillo, y de azul ultramar la otra mitad; y con la mezcla en la paleta de estos dos colores, púrpura violada, el círculo interior. Haciendo girar rápidamente el disco, resulta que la mezcla óptica de los colores del anillo da una tinta de púrpura roja, mientras que la mezcla en la paleta del centro da una púrpura violada opaca, más oscura y menos saturada que la primera, de luces coloreadas.

Para igualar el color del anillo y el del círculo, es preciso teñir de negro la mitad del primero, y de la otra mitad, dos partes de azul, dos de bermellón y una de blanco; más de un cincuenta por ciento de oscuridad sería la diferencia entre las dos clases de mezclas".

§ 8

Ni la Memoria de Chevreul, resultado de su experiencia como director de la famosa fábrica de Gobelinos, acerca *De la ley de contraste simultáneo de los colores y de la correspondencia de los objetos coloreados, considerada según esta ley en sus relaciones con la Pintura*, publicada en 1839, ni la *Gramática de las Artes del Dibujo*, de Charles Blanc, en 1867, don-

de se ilustra y encomia la importancia de los mismos principios, parecen haber guiado al primer Impresionismo, 1874, que se mueve dentro de su órbita con los aciertos y desaciertos de la inspiración o del instinto. Delacroix, que regulaba sistemáticamente su obra por dichas leyes, lo hacía a impulso de sus observaciones en la Naturaleza, en las obras de los grandes maestros, sobre todo Rubens, y en los tapices y ambientes orientales que el autor de *Los Cruzados en Constantinopla* y de *Mujeres de Argel* había conocido en sus viajes, a partir de 1832; y cuéntese que sólo su paleta, de más colores que los puros del prisma, lo deja en el umbral de la Pintura contemporánea. El neoimpresionismo fue el que primero aplicó de un modo reflexivo la técnica divisionista de la tapicería, lógicamente derivada de las leyes científicas del color enunciadas por Chevreul, Blanc, Helmholtz, Rood y otros sabios. y el cuadro de Seurat *Domingo en la gran Jatte*, expuesto en el Salón de los Independientes de 1884, inaugura la escuela.

Según la ley del contraste simultáneo, dos colores vistos conjuntamente se diferencian más uno del otro que vistos por separado; ya sea por efecto de una modificación recíproca o por saturación egoísta, y esto último sucede en el caso típico de los complementarios. Pero sobre esta diferencia la sensibilidad percibe múltiples armonías que se han dividido en dos grandes géneros y en varios grupos:

"Armonías de análogos: 1º De gama o escala, por la percepción simultánea de tonos más o menos próximos, correspondientes a una misma tinta. 2º De matices o tonos de la misma altura y de tintas afines. 3º De predominio de una tinta en varias asociadas por contraste.

Armonías de contrastes: 1º De gama o escala, por la percepción simultánea de dos tonos de una misma tinta, muy distantes uno de otro. 2º De matices o tonos de altura diferente, y de tintas afines. 3º De tintas alejadas en el espectro, complementarias o no, y cuyo contraste suele aumentarse todavía por la diferente intensidad de los tonos yuxtapuestos".

Una buena sensibilidad y su ejercicio continuo en el discernimiento de las entonaciones naturales, que las más de las veces apenas insinúan el punto de partida con una pulsación letárgica, es aún, con todo, el mejor medio para evitar la monotonía de la imaginación y su contagio por la influencia de las escuelas; y el dominio adquirido hará brotar casi inconscientemente de manos del artista las más variadas armonías de contrarios, poderosas y expresivas, de emoción tan auténtica y ágil que vano será el esfuerzo por descubrir su secreto, la fórmula gramatical a que pueden reducirse, pero que no las ha creado. Empalaga, en cambio, esa cadencia del complementario vulgar, armonía de acordeón, sabida mucho antes de salir del fuelle, de rojos con verdes, y de amarillos con azules o con fatales violetas.

Viene ahora preguntar si abundan en la Naturaleza. La entonación general del ámbito es, a lo sumo, verde y azul, prados, árboles y arco celeste. Nada de complementarios. Tal se oye decir alguna vez, con absoluta incomprensión del asunto, aunque no lo parezca. Sería lo de menos que abundasen ni existiesen, pero existen. Ya Buffon había demostrado, como análogamente lo hicieron mucho después Chevreul, Rood y otros, que cuando se mira detenidamente un objeto, su "color constante" acaba por verse rodeado de un "color accidental" opuesto; y en este mismo color, que

no es otro que nuestro complementario, se vería la huella del objeto en cualquier parte de un fondo neutro a que se desviasen los ojos. Los colores recíprocos de luces y sombras, colores positivos, conforme ascendiesen del verde al rojo, a la luz, y negativos, conforme descendiesen del verde al azul y al negro, eran llamados "colores exigidos" por Goethe, que siempre vienen o se dan próximos, por simple determinación fisiológica y casi emisionista; sabido es que trata en su *Teoría de los Colores* de refutar, juzgándola contradictoria, la teoría de Newton. Los cambios de los colores por su visión simultánea, cosa también de complementarios, fueron ya estudiados por Rumford, si bien Chevreul precisó e ilustró esta ley del contraste por medio de numerosas experiencias que facilitaron su aplicación al arte y a la industria de nuestros días. Pero se podría conceder que toda la variedad de los colores y su armonía, regulada por las leyes del contraste, no siendo la vestidura usual del mundo —parco en su coloración, dos o tres tintas próximas, verde, azul, blanco, y el resto, casi todo, luz, una gran esfera de luz—, corresponderá más bien a una realidad de laboratorio y a las exigencias de un arte decorativo, de los tapices y estampados, de las vidrieras, de la jardinería y de las modas femeninas. Concedido. Se trata de otra cosa en cuya distinción estriba la esencial que hay entre la pintura antigua y la moderna. Supongamos que el plan del sumo artista fuese tan sólo dar de verde a una parte de la tierra para que, dulcemente, pasten los animales, cultiven los labradores y tenga sombra y alfombra el idilio; librar al tráfico y a las comodidades urbanas, por donde se agitan, van y vienen, ruedan, navegan y gimen los hombres, otra parte de gris, envuelta cuando más en los delicados matices

de una pompa de agua, incolora, sin duda reservada al arte dramático, igual que para la música los mares y la estrellada noche; y dejar abierta en torno del mundo cuanta luz azul y blanca llena la altura, viste de gloria a las criaturas más terrestres, gira y canta, manifestando claramente al hombre cuáles deben ser los fines de su pensamiento, de su arte y, por tanto, de su vida. Pues bien: esta luz continua es el ideal del pintor moderno. Pero con sus mezclas de polvo y aceite apenas logra imitar una lucería de gnomos y de luciérnagas en el fondo de la noche, que la primera mirada todavía perezosa de la aurora luego desvanece. Había que conquistar la luz del día. La primera medida fue desterrar el negro de la paleta, no porque dejase de prestar muy buenos oficios en la obtención de la forma y de los tonos bajos que ocupan una gran parte de la tierra, sino porque siendo la negación de la luz, nada era más urgente suprimir bajo el nuevo punto de vista natural del Arte. Fue un sacrificio heroico. Se abandonaba un poderoso medio de construcción, el clásico claroscuro, abriendo la crisis actual de la forma y el color que ha culminado en el cubismo, y se reducía considerablemente la extensión de la paleta; baste recordar que de unos tres mil colores determinados en el disco de Chevreul, cuya doctrina, dicho sea de paso, no es totalmente canónica, la mitad se generan con el auxilio del negro. En el afán de la luz parecía lógico también no usar más colores que los de la luz solar analizada por el prisma, y tal se hizo con alguna recaída en la paleta compuesta, de colores puros y terrosos, de Delacroix, por tan destacados adeptos como Claude Monet en algunas de sus *Catedrales*, Pissarro en sus *Boulevard* y el mismo Seurat en su *Baño*, obras maestras, no obstante. Toda esta

renovación o eliminación de elementos bastaría por sí sola para justificar el desconcierto del público, parecido al que tendría si amaneciese un día el cielo y los árboles velados de humo, y un tinte de hogaza recocida en todo, que tal era el aspecto de la pintura de su habitual conocimiento; creeríase enfermo de los ojos o víctima de una alucinación o de una burla del demonio. Añádase la estratagema que consistía en salpicar de vírgulas o manchas rojas, amarillas, azules, todas las cosas, fuesen verdes y sólo verdes, doradas o del más puro candor, y se comprenderá de sobra el disgusto causado por los innovadores. Bueno es repetir, antes de aclarar otra vez la clave, que no se debe hacer cuenta del amaneramiento de los malos pintores para juzgar del valor de una técnica, sino de su eficacia siempre nueva en manos de artistas de talento e inspirados: un Pissarro, un Monet, un Toulouse-Lautrec, un Van Gogh, un Seurat, un Cézanne, un Gauguin, ya procedan por vírgulas, o por manchas o por tintas planas, que no hace mucho al caso de principios comunes que ahora se discute. El ardid de multiplicar por análisis los tonos de cada objeto, sean o no perceptibles a primera vista, sirve a la aspiración de una mayor luz, emanada vivamente por los grupos de aquellos colores fundamentales que, de no estar aprisionados en la materia oleosa, volarían a desaparecer en la unidad de la vibración original; y ésta es la virtud de la materia haciendo que las pastas del pintor, lo mismo que los objetos naturales, mantengan las diferencias de los colores, cuya ardiente armonía es el triunfo del Arte.

La materia contiene y distribuye las luces del natural espectáculo muy cerca de la unidad en su esplendor, que el artista busca de imitar por medio del con-

traste de los colores en que ésta se descompone, subordinándolos al carácter del color de cada uno de los objetos y de su conjunto, y así da nacimiento a maravillas que no estando por completo fuera de sí, a la vista de todos, son los poemas de la pintura. Por tal medio de los rojos, azules y amarillos en matices simultáneos, las palomas tendrán más dulce su blancura, los árboles más vivo su verdor, las nubes todo el júbilo de su pureza, que de solos color blanco, verde o azul no tendrían. Ese análisis del color, cuya síntesis harán los ojos con efecto de luminosidad mayor que la del simple color local trasladado al lienzo, no es más que un medio de expresión, un lenguaje parecido al poético, inventado para repartir los sentidos esenciales de las cosas en contrastes de imágenes que la fuerza del alma resolverá de igual modo en la síntesis luminosa de la emoción. Análisis no quiere decir profusión de menudencias, sino orden de elementos esenciales e irreductibles, armonía de análogos y de contrarios, conforme al entendimiento humano, y con calor, y sabor, y sutileza, y acento, virtudes ausentes de tantos poemas y pinturas quintaesenciados.

§ 9

He aquí un resumen práctico de las reacciones luminosas producidas por el contraste simultáneo de los colores, conforme a esta ley general: *cada uno de los colores yuxtapuestos queda modificado por el color complementario del otro.*

PRIMER GRUPO

Dos colores compuestos que tienen un color simple

como elemento común. Pierden más o menos del color común.

Anaranjado y verde: El anaranjado parece más rojo, y el verde más azul.

Anaranjado e índigo: El anaranjado parece más amarillo, y el índigo más azul.

Anaranjado y violado: Como los anteriores.

Verde e índigo: El verde parece más amarillo y el índigo más rojo.

Verde y violado: Como los anteriores.

SEGUNDO GRUPO

Un color compuesto y un color simple que se encuentra en el color compuesto.

Violado y rojo: El violado parece más azul, y el rojo toma amarillo.

Anaranjado y rojo: El anaranjado parece más amarillo, y el rojo toma azul.

Índigo y rojo: Como los anteriores.

Anaranjado y amarillo: El anaranjado parece más rojo, y el amarillo toma azul.

Verde y amarillo: El verde parece más azul, y el amarillo toma rojo.

Verde y azul: El verde parece más amarillo, y el azul toma rojo.

Violado y azul: El violado parece más rojo, y el azul toma amarillo.

Índigo y azul: Como los anteriores.

TERCER GRUPO

Dos colores simples.

Rojo y amarillo: El rojo tira a púrpura, y el amarillo a verdoso.

Rojo y azul: El rojo tira a anaranjado, y el azul a verde.

Amarillo y azul: El amarillo tira a anaranjado, y el azul a verde.

CUARTO GRUPO

Dos colores compuestos, cuyos colores simples son los mismos.

Índigo y violado: El índigo tiende al azul verdoso, y el violado al púrpura.

QUINTO GRUPO

Un color compuesto y un color simple que no se halla en el color compuesto. Es el caso de los *complementarios,* que se concentran más en el propio color.

La explicación que se da para todos los casos, la más seguida, es que reflejando cada cuerpo algunos rayos más que los del color propio, en presencia uno de otro permutarán los residuos complementarios de la luz, y a su favor se modifican o saturan recíprocamente y quedan más distintos, reforzados en la vibración amorosa de su esperanza.

§ 10

Estas reacciones de los colores yuxtapuestos sólo son perceptibles cuando se retiene bien la impresión que produce cada uno aisladamente. Asociados por la Naturaleza o el hombre, se podrán apreciar por medio de una visión sucesiva de los elementos, o por comparación de impresiones pasadas, o por juicio de la sensibilidad educada para discernir de inmediato el grado, la razón y la calidad de las entonaciones. Que

existen, las mujeres lo saben muy bien al sobreponer, guiadas por su instinto, los adornos o aplicaciones en una tela de tamaño adecuado a la prenda proyectada. Aparte de la finura de retina creada por el ejercicio, los pintores notan principalmente las modificaciones recíprocas de los colores al aproximarlos para su mezcla en la paleta y, sobre todo, al ponerlos en la tela. Conocido es también el arbitrio de Chevreul en el pleito de unos clientes, que no reconocían los colores de su encargo en el tapiz concluido, haciendo cubrir alternamente las grandes zonas de los principales; y luego se vio que no eran otros que los pedidos, echados a perder por una entonación contraria a sus leyes. No sólo por su constante aplicación en las artes, sino como base del gusto general para las entonaciones, tantas veces solicitado por el arreglo de la vivienda, la más humilde, y de los vestidos, debían darse estas nociones, como se dan de higiene, en una forma elemental y práctica, en las escuelas y en los liceos. Los artistas vendrían a ser también beneficiados, por la mayor extensión de su lenguaje y asimismo la evolución del arte, por las exigencias de un público enterado. Claro es que la enseñanza de la gramática del color no tendría mayor efecto que la usual de la gramática de la lengua, y no sería poco, si no se olvida que la última enseña cuando menos a leer y a escribir. El refinamiento de las burdas entonaciones gramaticales se produciría mejor que ahora por la influencia posible de los buenos artistas y decoradores, cuya clave sería de uso y conocimiento popular, de igual modo que se multiplican y mejoran los medios comunes de expresión hablada por influjo de los buenos escritores.

Antes de proseguir debe dejarse paso a la observación de los que han visto a esta ley del contraste

determinando los más bellos efectos en las obras maestras de todas las épocas, en algunas tan señaladamente como en la *Visitación* y en la *Coronación*, de Ghirlandajo; en la *Kermesse* o en el *Sileno*, de Rubens; y con el mismo alcance se citan pasajes tan significativos como este de Leonardo:

"Si quieres que un color contraste agradablemente con el que tiene al lado, es preciso que uses la misma regla que observan los rayos del sol cuando componen en el aire el Arco Iris, cuyos colores se engendran en el advenimiento de la lluvia, pues cada gota, al tiempo de caer, aparece de su respectivo color. Esto supuesto, para representar una gran oscuridad, la pondrás al lado de otra igual claridad, y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra. Y así lo pálido y amarillo hará que el encarnado parezca mucho más encendido que si estuviera junto al morado. Y hay también otra regla, cuyo objeto no es que hagan mutuamente más agradable efecto, como hace el verde con el color rosado, y al contrario el rojo con el azul; y de esto se deduce otra regla para que los colores se afeen unos a otros, como el azul con el amarillo blanquecino o con el blanco".

"Las vestiduras negras hacen parecer las carnes de las imágenes humanas aún más blancas de lo que son; y las blancas, por el contrario, las oscurecen. Las vestiduras amarillas hacen resaltar el color de las carnes, y las encarnadas las ponen pálidas".

No debe haber interés en negar a los precursores. Tampoco la precedencia teórica del principio, dado que pueda llamarse así a reglas meramente empíricas, incidentales y limitadas a los contrastes generales de tinta, al color local, al color de las sombras y de los reflejos; siendo lo demás del Tratado, su esencia, cla-

roscuro, anatomía y perspectiva. Los que son preceptos parciales y aislados en el sistema de la pintura antigua, son preceptos fundamentales en el sistema de la pintura moderna. El claroscuro, la paleta de colores rebajados con negro y toda clase de mezclas, hacen la forma, la luz y el color del cuadro antiguo, y el contraste de tintas en las grandes manchas contribuye a la composición escénica; mientras que en el cuadro moderno, luz, forma y color dependen fundamentalmente de sólo el color y de sus leyes. El color antiguo es ornamental. El color moderno es constructivo. Finalmente, la diferencia entre las dos paletas respecto al uso del negro, está no sólo en haberle quitado la moderna su preeminencia de verbo sustantivo de la pintura, sino restringido a lo sumo su derecho de color local aproximado y de contraste, porque su intensidad o peso hace descender, por ley de armonía, la luz de las entonaciones en que interviene. La única ley observada por los antiguos que pudo haberlos acercado a los modernos, fue la perspectiva del color, claramente preceptuada por Leonardo, para establecer la profundidad de los grandes planos, y que hoy ha sido como concentrada y rige los menores planos del espacio, no ya en el ambiente y cerrado por el horizonte, sino en el que hace también la forma de los cuerpos, cuyo primer horizonte es el contorno, y cualquiera que sea el término en que se hallen colocados.

Ejemplo de incomprensión técnica del color, de sus leyes, en la preceptiva clásica, se da en este otro pasaje de Leonardo al manifestar con dadivoso criterio aritmético la fecundidad de la paleta. Porque la mezcla indistinta de los colores, cuando fuesen contrarios, darían luces blanquecinas; y en el caso de las pastas, unos grises incoloros e inservibles:

"Aunque la mezcla de los colores se extienda hasta el infinito, diré algo sobre el asunto. Poniendo primero en la paleta algunos colores simples, se mezclarán uno con otro; luego, dos a dos; tres a tres, y así hasta concluir el número de ellos. Después se volverán a mezclar los colores, dos con dos, tres con tres, cuatro con cuatro, hasta acabar; y últimamente a cada dos colores simples se les mezclarán tres, y luego otros tres, luego seis, siguiendo la mezcla en todas las proporciones.

"Llamo colores simples a aquellos que no son compuestos ni se pueden componer con la mixtión del negro y blanco, bien que éstos no se cuentan en el número de los colores, porque el uno es oscuridad; el otro, luz; esto es: el uno, privación de luz, y el otro, generativo de ella; pero, no obstante, yo siempre cuento con ellos porque "son los principales" para la pintura, la cual se compone de sombras y luces, que es lo que se llama claro y oscuro..." *(Ob. cit.).*

§ 11

La ley del contraste simultáneo es el principio del neo-impresionismo, escuela que si no ha producido obras superiores a las del Impresionismo ni a las del Sintetismo, su opuesto, no en principio, sino en procedimiento, ofrece un punto de vista inmejorable para el estudio de los problemas pictóricos. Adoptó una técnica propia con cuyo nombre se designa también, el Divisionismo, a su juicio la más de acuerdo con la ley enunciada, que Paul Signac, pintor, en su libro *De Delacroix al neo-Impresionismo,* define así:

"*Dividir* es buscar el poder y la armonía del color, representando la luz coloreada por sus elementos pu-

ros y empleando la mezcla óptica de estos elementos puros y separados y medidos según las leyes del contraste y de la degradación. Los neo-impresionistas, como los impresionistas, no tienen sobre la paleta más que colores puros. Pero repudian absolutamente las mezclas en la paleta, salvo, entiéndase bien, la mezcla de colores contiguos en el círculo cromático, que degradados entre sí y aclarados con blanco tenderán a restituir la variedad de las tintas del espectro solar y todos sus tonos. Un anaranjado mezclándose con un amarillo y un rojo, un violeta degradándose hacia el rojo y hacia el azul, un verde pasando del azul al amarillo, son con el blanco los solos elementos de que dispone; mas por la mezcla óptica de algunos colores puros variando su proporción, obtiene una cantidad infinita de tintas, de las más intensas a las más grises.

"No se debe creer que el pintor que divide se entrega a la insípida tarea de acribillar su tela, de arriba abajo y de derecha a izquierda, con pequeñas pinceladas multicolores ni puntos. No se trata de "puntillismo", que sólo sería soportable en telas chicas; de lo contrario, dará los mismos resultados grises de las mezclas refractarias en la paleta. Partiendo del contraste de las tintas, sin preocuparse de la superficie a cubrir, el neo-impresionista opondrá, degradará y proporcionará sus diversos elementos a cada lado de la línea de demarcación, hasta que encuentre un nuevo contraste, motivo de nueva degradación, y de contraste en contraste la tela irá quedando cubierta.

"Los neo-impresionistas no dan importancia alguna a la forma de la pincelada, porque no la encargan de modelar, de expresar un sentimiento, de imitar la forma de un objeto. Para ellos, una pincelada no es más que uno de los infinitos elementos coloreados cuyo con-

junto es el cuadro; elemento que tiene justamente la importancia de una nota en una sinfonía. Las sensaciones tristes o alegres, los efectos tranquilos o agitados, serán expresados, no por la virtuosidad de los golpes de pincel, sino por la combinación de las líneas, de las tintas y de los tonos".

Por lo que hace al conjunto de principios de la escuela, sigue siendo el mejor resumen la nota biográfica de Cristophe, tantas veces citada:

"El arte es la armonía, la armonía es la analogía de los contrarios (contrastes), la analogía de los semejantes (degradados), de tono, de tinta, de línea; el tono, es decir el claro y el oscuro; la tinta, es decir el rojo y su complementario el verde, el anaranjado y el azul, el amarillo y el violeta; la línea, es decir las direcciones sobre la horizontal. Las diversas armonías pueden ser tranquilas, alegres y tristes; la alegría de tono es la dominante luminosa; de tinta, la dominante cálida; de línea, las direcciones ascendentes; la calma de tono, es la igualdad del claro y del oscuro, del frío y del cálido para la tinta, de la horizontal para la línea; la tristeza del tono, es la dominante oscura; de tinta, la dominante fría, y de línea, las direcciones abatidas. El medio de expresión es la mezcla óptica de los tonos, de las tintas y de sus reacciones conforme a leyes fijas".

Uno de los grandes problemas de la escuela, el cromatismo de los valores, o sea el traspaso de la función constructiva del claroscuro al color, escollo de la pintura moderna, se define ya en los prolijos estudios de su primer representante:

"La tradición oriental, los escritos de Chevreul, de Charles Blanc, de Humbert, de Superville, d'O N. Rood, de H. Helmholtz, habían guiado a Seurat. Analiza lar-

gemente a Delacroix y encuentra sin esfuerzo la aplicación de leyes tradicionales en el color y en la línea, viendo con toda claridad lo que todavía quedaba por hacer para llevar adelante los progresos entrevistos por el maestro romántico. El resultado de sus estudios fue su juiciosa y fértil teoría del contraste, a la cual sometió desde entonces todas sus obras. En seguida trata de aplicarla al claroscuro; con estos simples recursos, el blanco de una hoja de papel Ingres y el negro de un lápiz Conté, sabiamente degradado o contrastado, ejecuta unos cuatrocientos dibujos, los más bellos "dibujos de pintor" que pueden existir. Gracias a la ciencia perfecta de los valores, puede decirse que tales "blanco y negro" son más luminosos y más coloreados que muchas pinturas. Después, ya hecho un maestro en el contraste de tono, trata la tinta con el mismo espíritu; y desde 1882, aplica al color las leyes del contraste y pinta con los elementos separados —si bien es cierto que aún usa una paleta compuesta— sin haber sido influenciado por los impresionistas, de los cuales, en esta época, ignoraba hasta su existencia". (P. Signac: *ob. cit.).*

§ 12

Aparece aquí la base del cálculo musical, de la modulación cromática de Cézanne; el contraste de tonos. ¿Por qué Signac lo nombra apenas, de pasada, en su libro? ¿Porque no es divisionista de la pincelada, o porque lo fue tan hondamente de la pintura? Con Cézanne hace crisis el régimen del Impresionismo en general, fue su aguafiestas. Representa la duda metódica, que no es el escepticismo, sino todo lo contrario, el discurso pertinaz, aritmético, de Aristóteles,

de Descartes..., de Kant, —última gran batalla no perdida—, para afirmar la realidad personal de Dios, de las conciencias y de las cosas. Hijo de la Provenza, vale decir, nutrido por los soles y las savias del Mediodía y de una provincia romana por antonomasia, espiritualista encendido, pero católico, Cézanne, reclama con fuerza los derechos individuales de los objetos y de las sensaciones frente a la disolución mística del impresionismo, con tanta o más preocupación objetiva que Leonardo.

Su técnica y aspiraciones se percibirán lo bastante a nuestros fines en este resumen de un estudio de Emilio Bernard:

"En la segunda parte de su vida, el espíritu de Cézanne oscila entre la lógica de Ingres, a quien llamaba "clásico dañino", y la riqueza romántica de Delacroix; extremos que al parecer trató de conciliar por medio de un dibujo ceñido, sólido y frío; base de un color llevado a su mayor matización. El rojo sigue su pendiente cromática hacia el anaranjado, el amarillo y el violeta; el azul no se afirma sino por medio de un pasaje del amarillo al verde; o del rojo al violeta; en una palabra, entre los colores más ardientes se halla siempre el camino de los pasajes prismáticos de que son el término, unidos a la más artística observación de los tonos tiernos sordos o rebajados. A las violencias de temperamento sucede la sabiduría de Ingres y el prisma versicolor de Delacroix. Ningún verde, que no lleve aparejados otros muchos verdes, los cálidos y los fríos; ningún color, que no haya unido a sus dos contrarios como en una onda vibrante: "Es el azul —me escribía— el que hace vibrar a todos los colores y por lo tanto conviene distribuir en el cuadro una cierta cantidad de azules". En efecto, este azul es

el aire, que en la Naturaleza envuelve todos los objetos absorbiéndolos a medida que se retiran hacia el horizonte. Pero la manera como usa Cézanne de estos azulamientos en nada se parece al abuso de los impresionistas, que acabaron por enfriar con exceso la paleta. Cézanne no admite el azul sino como cantidad flotante, y de ningún modo como agente devorador: "Toda la pintura —me decía también— es esto: ceder al aire o resistirle. Ceder al aire, es negar las localidades; resistir, es dar a las localidades su fuerza, su variedad. Ticiano y todos los venecianos han procedido por las localidades; y esto es lo que hacen los verdaderos coloristas".

Ahora bien; el sistema de la modulación o de la analogía de contrarios de Cézanne, como el de la degradación, único de los modernos especificado por Ruskin en sus *Elementos de Dibujo* y en sus otros escritos más conocidos, conspiran, igualmente que el divisionismo, contra la luminosidad del color; y no compensa de esta pérdida la forma adquirida sin recurrir a la vieja y repudiada técnica del claroscuro. Las mismas razones de color local y de forma que impulsaron a Cézanne hasta el uso del negro, podrían explicar también, quizá, que Delacroix no hubiese dejado de mano la paleta compuesta, y Seurat, Pissarro y Monet la tomasen para algunas de sus obras, a la vez que observaban, contradictoriamente, todas las leyes de excitación del color: buscarían por instinto, o a sabiendas, el equilibrio, la coexistencia del color y de la forma.

§ 13

La solución de algunos simbolistas, Gauguin, Van Gogh, Matisse, y los más audaces que puedan citarse

hasta las vísperas del cubismo y del futurismo que, si bien desprendidos de la misma crisis, son violentamente distintos y merecen capítulo aparte, implica normas de orden técnico y estético. Ante el hecho de la opacidad del color causada por su fraccionamiento en múltiples tonos y tramas, no procedía otro recurso que el contrario de la simplificación de todos los elementos por medio de tintas planas, deformaciones y estilizaciones que, mantenidas igualmente lejos de la abstracción geométrica y de la individuación profusa, reproduciendo la imagen real con la distancia adecuada, en el espacio y en la imaginación, pueden sin duda modelar la forma visible con esplendor y variedad de medias tintas, expresar el carácter con la fuerza de la percepción interior y alcanzar, lo mismo que en literatura cuando se acierta con la frase viva y sintética, sea o no de gramática o retórica legales, la gracia y la nobleza del estilo. Así, con sintaxis análoga dentro de sus medios, resolvió también Velázquez el problema, en la cima de su liberal madurez.

Se comprenderá cómo la valoración por tonos retiene en sus mallas menos luz que la valoración por tintas planas, teniendo presente el caso más sencillo de la degradación, que corresponde a la armonía de análogos: efecto que será tan sensible o más en el caso complejo de la armonía de contrastes. Considérese la degradación de Ruskin o la de Delacroix recordadas por Signac:

"Ya Delacroix, juzgando nefasta cualquier tinta plana, se guarda bien de extender sobre su tela un color uniforme: hace vibrar una tinta superponiéndole toques de otra muy vecina; por ejemplo: un rojo será tachonado con toques del mismo rojo, pero en un tono más claro o más oscuro, o de otro rojo, un poco más

cálido, más anaranjado, o un poco más frío, más violeta".

Y Ruskin dice:

"Conviene considerar la Naturaleza puramente como un mosaico de diferentes colores que se deben imitar uno por uno con toda sencillez. Ninguno de estos colores, en circunstancias ordinarias, existe sin degradación. Se puede comprobar en cualquier momento, y más con el ejercicio. Reproducid, pues, las tintas compuestas, por el entrecruzamiento de los colores puros de que están constituidas; y usad de este procedimiento si queréis conseguir efectos brillantes y de una gran dulzura". *(Ob. cit.)*.

Pues bien; el brillo no es tal, sino su estremecimiento, y la dulzura podrá ser la de una felpa. Lo mismo sería decir que despide más luz la superficie del mar cuando está rizada por la brisa, que cuando está en calma. La mezcla óptica de la degradación o de una división cualquiera, aun sin llegar al puntillismo, nos dará más que un ceniciento fulgor, polvillo irisado, pero no luz corrida en el color de las cosas por debajo de la fina envoltura de los reflejos, como se obtiene por las tintas planas deducidas con sutileza.

Aunque por los dedos pueda sacarse la unidad dividida en cuartos y ochavos o en decimales, no así con los pinceles. Porque los colores del pintor, de suyo una mitad menos luminosos que los naturales, impiden, más que todas las cantidades concretas o en especie, la divisibilidad del número abstracto, y pronto dan en el blanco y en el negro. La división y sus especies y sistemas análogos de matices, podrán servir de medios auxiliares o alternos, según las leyes del color que se necesite poner en juego; mas la paleta, si es pura, ya impone, por suerte, un punto de partida simple y

claro, si no de solos tonos enteros, mixto, de enteros y quebrados, que harán el cuadro rápidamente legible por el medio natural y viviente de la luz. No de otra manera juzgan los filólogos que una parte de la potencia expresiva de los poemas sánscritos y hebreos proviene ya de la síntesis de los idiomas propios, que serían como unos moldes del idioma de intuiciones con que el espíritu puede hacer simultáneo en el menor punto el sentimiento de mil esferas de ideas, de ritmos y de imágenes.

Todas las leyes del color son aplicables a este método, que no por ser más simple debe tenerse por más fácil; los tonos, las fracciones, se reducen a otras equivalentes de menores términos, y ésta es la única diferencia. Ofrece sobre las demás la ventaja de asegurar para el color la mayor luz posible; luz, fundamento estético del alma moderna, cada vez más limpia de terror y de angustia, otra vez griega, en acción con el mundo, efusiva y heroica.

Dos palabras más, de final, acerca del disgusto causado en personas cultas por la vivacidad del color moderno. Se debe principalmente al realismo directo de toda la pintura anterior, y a su influencia perturbadora en el criterio natural del gusto. Contra el negro, la luz antigua parece más luz, en el sentido vulgar de luz de alumbrado, que la obtenida hoy con el juego de los colores puros del prisma, y la unidad de su coloración sobria y gris parece también la más general de la Naturaleza para el ojo táctil y primario. No se niega la fuerza expresiva de las obras maestras del pasado, sino que se afirma la legitimidad del medio indirecto de expresión por el color, propio de la pintura moderna. Ciertamente, las cosas no tienen los colores que se les da en los cuadros; tienen más o menos y son

otros que los locales tomados aparte de su acción mutua, de una iluminación determinada y de reflejos y sombras; en una palabra, fuera de su verdadera realidad del momento; aún más, pueden ser distintos de los percibidos en esta realidad compleja y en acto; pero no se han de ver por separado, sino en fusión óptica y espiritual; y como el artista los haya pintado con aquel sagaz y libre ajuste debido al dominio de la sensación y de los medios para crearla, es seguro que toquen las almas con su lozanía, luz de las manzanas, de las mejillas puras, del verdor amanecido; y del llanto de oro, cuando atardece; y del grito deslumbrante del mediodía; las notas más fugaces de una realidad viva para ojos humanos pueden ser dadas con elementos ajenos a las cosas, las cuales tampoco tienen en sí los sonidos musicales ni las figuras de la imaginación poética, y por estos medios nos llegan al fondo del ser.

Por tanto, primero que disgustarse de una obra de arte será tratar de hacerse con su lenguaje; y para esto no hay regla mejor sino la frecuencia en ver y oir, y arriesgar juicios en la forma que acabamos de hacerlo.

DE CLASICISMO Y ACADEMICISMO

§ 14. Frutos distintos de un mismo árbol. El academicismo resulta del predominio de la especulación general o del sentido común sobre la concreta y la acción especializada propias de la ciencia y del arte. El clasicismo, de todo lo contrario. § 15. El buen arte y la especulación filosófica tienen o han tenido métodos inversos. La doctrina y el ejemplo. Las *sublimes* ideas de Winckelmann y sus impuros ejemplos: el *Laocoonte,* el *Apolo* y el *Gladiador Borghese.* § 16 Belleza es plasticidad. La imitación. § 17. Necesidad y riesgo de la síntesis. § 18. Elementos para una inteligencia de la buena forma plástica. Las ideas *prácticas* de Rodin y sus eternos ejemplos: las obras de Fidias, de Miguel Ángel, y sus propias obras. § 19. Teoría en acción: *El taller y la contemplación directa de las grandes obras, medio adecuado a la cultura artística.*

§ 14

Pese a las divisiones de la Historia, el mal del academicismo no ha terminado. Cosa grave sería que su persistencia pueda tener raíces en el alma, y, por tanto, que su crecimiento no dependa completamente de condiciones externas de época y de tradición artística. Lo hace pensar su enlace con la perenne filosofía en que tuvo su desarrollo, y también su decadencia, el arte helénico, fuente del clasicismo italiano y éste de todos los demás. Las mismas ideas de Platón y de Aristóteles sobre la belleza sirven de base a la estética del clasicismo y del academicismo. Y, sin embargo, se distinguen por sus frutos.

Pero quizá no sea del todo así. La primera diferencia es que tanto la plenitud del arte griego como del arte posterior, preceden a la plenitud de la filosofía, entendido que la cristiana, por falta de un pensamiento original en la llamada escolástica, no adquiere significación propia sino a partir del gran Descartes. Añádase que la rama de la filosofía que nos conviene considerar, la Estética, si bien no más varia en nociones que los *Diálogos* y la *Poética* de los nombrados creadores del pensamiento occidental, pero independiente, fue recién fundada por Baumgarten a mediados del siglo XVIII. Sucedería, pues, que las tres etapas del arte perdurable, del siglo de Pericles, el gótico y del Renacimiento italiano, coinciden con las de una filosofía primitiva o no están, por lo menos, regidas por las máximas de una especulación especializada. El artista era el pensador de sus propias obras, que nacidas de un contacto directo de la realidad y del espíritu, manifiestan ese equilibrio de elementos reales e inteligibles (pensamiento de universales *in re*, el único posible) a que deben su eterna vida, cosa distinta de una momificación o simbolización abstracta. Esto último empieza a ocurrir, psicológica y también históricamente, cuando la especulación se aisla de la experiencia y de la acción creadora (pensamiento de universales *ante rem* o *post rem*), ya sea el que acompaña el proceso individual del artista, en su afán de ampliar cada vez más el significado de su obra y que suele marcar la crisis de la madurez; o el que influye desde el campo natural de la filosofía envejeciendo las escuelas, con el único buen efecto, inesperado, de provocar la vuelta, por la anarquía, al punto de partida, que es la inteligencia plástica, en donde comienzan las grandes épocas del Arte —feliz momento del moder-

no, propulsado didácticamente por Rodin desde Francia.

A la superposición de las ideas y de los juicios en sus notas esenciales, débese la semejanza de todas las doctrinas estéticas y su posible aplicación a las buenas obras de arte y a sus miserables remedos, a las obras clásicas y a las académicas. La divergencia está en los frutos, en los modelos que proponen y en las obras que inspiran. Sólo prevenidos por consideraciones análogas a éstas, puede hallarse pernicioso este discurso típico de Winckelmann *(Historia del Arte en la antigüedad)* *:

"Los filósofos que han reflexionado sobre las causas de la belleza universal, al tratar de descubrirlas en las cosas creadas y hacerlas remontar hasta las fuentes de la belleza suprema, la han hecho consistir en un perfecto acuerdo de las criaturas con su fin, en una relación armoniosa de las partes entre sí y del todo con sus partes. Mas como esta definición de la belleza lo es también de la perfección, cualidad de un orden demasiado elevado para que pueda convenir a la Humanidad, resulta que nuestra idea de la belleza universal es indeterminada, y que nace en nuestro espíritu de la reunión de un cierto número de conocimientos particulares. Cuando este conjunto de conocimientos es exacto, bien ligado y combinado, nos da la idea más alta de la belleza humana; idea que podemos todavía exaltar y hacer más pura en razón de nuestra capacidad para elevarnos por encima de la materia. Además, como el Creador ha dado esta perfección a todas sus criaturas en el grado que a cada una conviene, y como cada idea tiene una causa que hay que buscar

* Edición francesa. Chez Bossange, etc. XI Paris, 1802.

en otra parte que en la misma idea, se sigue que la causa de la belleza, estando en todas las cosas creadas, no podrá ser buscada fuera de ella. En fin, lo que hace difícil dar una definición general y evidente de la belleza, es que nuestros conocimientos resultan de la comparación de las ideas, mientras que la belleza no puede ser comparada a otra idea que le sea superior". (Libro IV, cap. II, 19, t. I).

"La belleza suprema reside en Dios. La idea de la belleza humana se perfecciona en razón de su conformidad y de su armonía con el Ser Supremo, con este Ser que la idea de la unidad y de la indivisibilidad nos hace distinguir de la materia. Esta noción de la belleza es como una esencia extraída de la materia por la acción del fuego, es el producto del espíritu que trata de crearse un ser a la imagen de la primera criatura razonable existente por la volición de la inteligencia divina. Las formas de una tal figura deben ser simples y uniformes, y por lo mismo que son variadas sin menoscabo de esta simplicidad, deberán hallarse unidas por medio de relaciones armoniosas". (Muy bien. Adviértase, no obstante, que la idea de unidad irá progresivamente absorbiendo la de variedad que implica la armonía). "Por esta causa un son dulce y agradable proviene de cuerpos cuyas partes son uniformes". (Las partes o instrumentos de una orquesta no son de la misma sustancia o uniformes). "La unidad y la simplicidad son las dos verdaderas fuentes de la belleza, y las cualidades de lo sublime. Lo que ya en sí es grande se hace grandioso por la simplicidad de la ejecución". (Muy bien). "Un objeto, lejos de empequeñecerse cuando nuestro espíritu puede abarcarlo de un simple golpe de vista, cuando puede encerrarlo en una sola idea, se nos presenta en toda su grandeza

por la facilidad de concebirlo, y nuestra alma, encantada de esta concepción fácil, se agranda y se eleva con su asunto". (Esta unidad, lógica o emocional, puede ser precedida de un estado de ánimo analítico, y hasta confuso, no sólo en el caso de las artes *sucesivas*, donde es de rigor — las literarias y la música, de elementos unidos en el tiempo, o sucesivos —, sino también en el de las *estáticas* — la pintura, la escultura y la arquitectura, de elementos unidos en el espacio, o coexistentes, según la división de Lessing, otro académico). "Todo aquello que estamos obligados a considerar parcialmente, o que no podemos recorrer de un golpe a causa de la multiplicidad de partes integrantes, pierde grandeza". (El cielo estrellado, un concierto de Bach, una sinfonía de Beethoven, el *Quijote*, un conjunto de danza, un partido de *football*, un panorama de ciudad o portuario, se hallan evidentemente fuera de esa hipótesis o momento de la hipótesis de Winckelmann y también el ejemplo que ahora propone): "Una larga ruta nos parece corta, por la variedad de objetos que encantan nuestras miradas o por el número de parajes donde podemos detenernos. La armonía que arrebata nuestro espíritu no consiste de ningún modo en una infinidad de modulaciones, de cadencias y de sones interrumpidos, sino de una sucesión de tonos simples, prolongados y sostenidos". (Volvemos a acordarnos de Bach, del contrapunto y de la música sinfónica en general). "Por el mismo principio, un gran palacio nos parece pequeño cuando está recargado de ornamentos". (La arquitectura gótica, según su confesión, le desgarraba el alma); "y una casa nos parece grande, cuando es de una construcción bella y simple". (No es preciso aclarar la confusión de este pasaje). "De la unidad nace otra cualidad de la alta belleza,

a saber, su indeterminación". (Raya en nihilismo, la absorción creciente de la idea lógica de unidad). "Llamo indeterminada la belleza que no está compuesta de otras líneas y puntos que los constitutivos de la belleza; por consiguiente, una figura que no caracterice tal o cual persona en particular, y que no exprese pasión alguna o movimiento de alma por los cuales las formas de la belleza sean interrumpidas y la unidad destruida". (Principio de la filosofía y hasta de la legislación griega). "Según esta idea, la belleza debe ser como agua límpida, tanto más salubre cuanto menos gustosa y desprovista de partículas heterogéneas". (Abuso de ejemplo. Lo que del agua pide el gusto, no así de otros alimentos). "Lo mismo que el estado de felicidad, esto es, la ausencia de dolor y de placer puede obtenerse, en la Naturaleza, por los medios más fáciles (dificilísimo); del mismo modo, la idea de la belleza perfecta parece ser la cosa más simple y más fácil de alcanzar (parece), pues no se necesita para ello ni de conocimientos filosóficos, ni de investigaciones sobre las pasiones del alma, ni estudio de sus expresiones exteriores. Pero como, siguiendo a Epicuro, el hombre no dispone de un estado intermediario entre la pena y el placer, y como las pasiones sirven para moverlo y para encender el verbo del poeta y dar vuelo al genio del artista, se sigue que la belleza no puede ser el único objeto de nuestra especulación, siendo necesario convertirla a un estado de acción y de pasión, llamada, en términos de Arte, expresión". (Ídem, íd., pág. 20). "La belleza en las obras del arte es, o individual, modelada ante un solo individuo, o colectiva, por elección de bellas partes tomadas de muchos individuos, constituyendo esta última la llamada belleza ideal". (Ídem, íd., pág. 21). "Los artistas griegos

trataban de reunir en sus obras las formas elegantes de los más bellos cuerpos (Arist., *Polit.*), como nos enseña la plática de Sócrates con el célebre pintor Parrhasius (Xenophon., *Memorab.*), despojando sus figuras de todas las afecciones personales que desvían nuestro espíritu de la verdadera belleza". (Ídem, íd., pág. 24). "En cuanto a la expresión, que imita el estado activo y pasivo de nuestra alma y de nuestro cuerpo, y, por consecuencia, altera las formas que constituyen la belleza, será tanto más perjudicial para ésta cuanto más la altere". "Como el reposo del alma, considerado por Platón como un estado medio entre el placer y la pena, y el más favorable a la belleza, no puede tener lugar cuando las figuras están en acción, la expresión fue empleada para suplir en cierto modo a la belleza. Pero la belleza, que era el principal objeto de los artistas antiguos, predominaba en sus composiciones; de igual manera que un clavicordio al dirigir todos los instrumentos que parecen cubrirlo, predomina en un concierto de música. La gran doctrina de Empédocles sobre la amistad y la enemistad de los elementos, cuya discordia y armonía producen el estado actual de las cosas del mundo, parece relacionarse con esta máxima del Arte: *Sin la expresión, la belleza sería insignificante, y sin la belleza, la expresión sería desagradable.* (Aristóteles y Platón). La belleza, pues, era entre los antiguos la justa balanza de la expresión. De la acción y de la reacción de estas dos cualidades, de la amistad y unión de estas dos propiedades discordantes, nace la belleza que conmueve y que interesa". (Ídem, íd., Cap. III, páginas 2, 3, 4 y 5).

Con lo transcripto basta para tener una idea completa de la teoría estética del academicismo, cuyo fondo de sentido común. viejo órgano de la filosofía, con

sus dos polos fatales, idealismo y realismo, dos vaciedades opuestas lógicamente, y la serie fatal de sus filósofos idealistas y positivistas, de autoridad aplastante, Platón, Aristóteles, Hegel, Spencer, Taine y los demás, tardará mucho en dejar de ser la atmósfera letal del Arte, que sólo podrá independizarse hasta el límite necesario cuando recabe, como la ciencia, la especialidad de su método y pensamiento propios, de un orden, asimismo, absolutamente práctico. Desarrollado el academicismo en la época de la filosofía kantiana, que se reduce a ser el análisis, la crítica del órgano del conocimiento, una lógica, y cuya estética, ya se refiera a la percepción o al gusto, se convierte a principios de razón pura que permita enlazar las representaciones de la sensibilidad con las leyes del entendimiento, o más vagamente aún, resuelve también lo estético en su *Crítica del Juicio* como un funcionamiento armonioso de las facultades cognoscitivas; reforzada la fórmula, tan grata a los académicos, de un feliz desposorio de lo ideal con lo real, a favor de la doctrina mística de lo absoluto en proceso, llena de sugestión poética, de Schelling, y más aún de la identificación de lo absoluto con la idea, y de su proceso con el de la lógica, única realidad, subjetiva y objetiva a un tiempo, de la filosofía de Hegel; no obstante los esfuerzos de estos filósofos, incluso Kant, por mantener en toda su riqueza el realismo estético, las fuerzas motoras de la especulación dialéctica, el principio de identidad y el de indeterminación, habían de acabar por sumirlo en la pobreza del idealismo académico. Las teorías del positivismo sobre influencias del medio físico e histórico en los hechos morales, hace de la *Filosofía del Arte*, de Taine, una disertación muy poco positiva para conocer del valor y cualidades de

una obra, sin que pueda aprovecharse mucho de lo que dice respecto a la vieja ley de la composición, cuyo efecto hace depender de la gradación de los caracteres. Su complementaria, la estética evolucionista, con Spencer, y la sensualista de Guyau, se acercan a las fronteras del criterio moderno con admirables análisis de sensibilidad, pero les faltó romper la cáscara del huevo subjetivo para entrar de lleno en el mundo de los hechos del Arte, las obras, ideas y experiencias de los artistas, lo que hoy constituye el dominio de la crítica. La estética evolucionista y la metafísica anterior pueden, a lo sumo, dotar de principios y orientaciones a los géneros puramente líricos.

§ 15

La diferencia entre el método del filósofo y el del artista se relaciona con la diferencia de finalidades que forzosamente siguen: el uno trató hasta hoy de reducir a la unidad del pensamiento la variedad de las especies sensibles por abstracción, o sea transmutándolas en especies inteligibles, nociones vacías de accidentes corpóreos, esencias, signos que permiten la respiración acelerada del pensamiento, su natural función generalizadora; y el otro, de bajar esta misma escalera, deteniéndose antes de llegar a los últimos peldaños de la individuación para intencionar las formas, sujetarlas a la ley de armonía, y, por lo tanto, de unidad que requieren las totales percepciones de la conciencia, para nada más. En una palabra, busca el filósofo desencarnar la unidad, y el artista, encarnarla. El término común a las dos finalidades, la unidad, es la causa de que ambos confundan a veces sus direcciones y sigan caminos iguales que debieran ser opues-

tos. Los peligros del proceso especulativo están, quizá, previstos en aquella fórmula regresiva de Miguel Ángel, que al poeta recomendaba no echar en olvido la pintura, salvo la diferente imaginación; al pintor, la solidez de la escultura, y a ésta, el aplomo y la densidad de la arquitectura.

En éste, como en otros casos, el equívoco de las doctrinas se desvanece con los ejemplos. Cuando se quiera conocer a punto fijo la consistencia de los juicios, debe sacarse pronto a colación las obras y los autores de cada gusto, práctica llena de sorpresas regocijantes, en que más de uno, después de haber teorizado con tino sobre la tragedia, luego corona con igual mano a Esquilo y a Séneca, o si de Arte, primero que referirse a las obras de Fidias exaltan el *Laocoonte:* conocido es el libro con este título de Lessing, sobre "la obra de arte superior a todas las producciones de la pintura y de la estatuaria", según la expresión de Plinio. Dígase de paso, que este libro, uno de los más inútiles del ingenio, plantea en su transcurso, destinado a investigar si el artista se valió, en la composición de aquel grupo, de la descripción de Virgilio, o al contrario, el poeta del artista, cuestiones sobre límites de las artes que si hubiera podido llevarlas de un aspecto general, temático, al de una discusión práctica de valores intrínsecos... no habría sido académico, ni malgastado su talento literario y sagacidad notables. La gran autoridad de la escuela (Winckelmann) comparte la veneración por dicha obra escultórica —para Elie Faure, en cambio, fastidiosa—, en estos términos:

"Tras la pérdida de tan gran número de obras del arte de este siglo de perfección, el monumento más precioso que ha llegado entero hasta nosotros es, sin disputa, el grupo de *Laocoonte.* Nosotros colocamos

sin pruebas los autores de este monumento en el siglo de Alejandro; la más fuerte conjetura en favor de esta opinión, es la misma perfección de la obra". (Con pruebas, Lessing demuestra que pertenece a la época romana del primer Imperio, hecha por artistas griegos del período en que Winckelmann sitúa la completa decadencia del genio de la raza). "Entre la inmensa cantidad de estatuas que fueron arrancadas de las villas griegas y transportadas a Roma, ésta de *Laocoonte* merece el primer rango. Mirada como la producción más acabada del arte por la antigüedad misma, este famoso grupo merece tanto más la atención y la admiración de la posteridad, cuanto que no producirá jamás nada que pueda compararse a esta obra maestra. El filósofo, allí encontrará siempre amplia materia de reflexiones, y el artista, un asunto inagotable de estudio. Queden, no obstante, íntimamente persuadidos que esta figura encierra todavía más bellezas de las que descubre y que el genio del artista era muy superior a su obra". (Winck., *ob. cit.*, capítulo VI, páginas 9 y 13, tomo II).

Como prueba de la divagación académica ya en los juicios prácticos, véase en qué cifra la bondad del modelado:

"A la vista de las estatuas enteramente terminadas, la más bella es, sin contradicción, el *Laocoonte.* Un ojo atento descubre con qué destreza y seguridad el escultor ha paseado el instrumento por su obra para no alterar los sabios toques por un frotamiento reiterado. La epidermis de esta estatua parece un poco tosca, en comparación de la piel lisa de otras figuras; pero esta aspereza es como un dulce terciopelo comparado a un raso brillante. La epidermis del *Laocoonte* es, por así decirlo, como la piel de los prime-

ros griegos, que no había hecho tersa el empleo frecuente de los baños caliente y masajes de que los romanos, enervados por el lujo, hacían uso. De la piel de aquellos hombres se elevaba una transpiración saludable, semejante a la pelusa del mentón adolescente". (Ídem, lib. IV, cap. VII, página 14).

En la división que hace de las épocas del arte, da una prueba sintética del gusto académico:

"El arte griego comprende cuatro épocas, cada una con su estilo; el estilo duro y rígido, el estilo grande y anguloso, el estilo bello y flúido (el que más le gusta) y el estilo de imitación. El primero se extiende en gran parte hasta Fidias; el segundo, hasta Praxiteles, Lisipo y Apeles; el tercero termina con la escuela de estos maestros, y el cuarto, hasta la caída del Arte. El estado floreciente del Arte no empieza sino después de Pericles y se extiende hasta el reino de Alejandro. Después de la muerte de este conquistador, el Arte, llevado a su más alto grado, comienza a decaer, después de haber brillado alrededor de ciento veinte años. La suerte del Arte, en general, en los tiempos modernos, guarda bastante relación, en cuanto a los períodos, con el de la antigüedad, habiendo experimentado también cuatro revoluciones capitales, con la diferencia de no haber descendido por grados, como entre los griegos. Después que los dos más grandes genios de los modernos elevaron el Arte a la mayor altura a que podía llegar, cae de golpe. Hasta Miguel Ángel y Rafael, el estilo fue seco y rígido". (Los Primitivos y Mantegna, Ghirlandajo, Masaccio, los della Robbia, Jacobo della Quercia, Donatello, Signorelli, anteriores y cercanos a Miguel Ángel y Rafael, y Ticiano, Veronés, Tintoreto, que le sobreviven, son cosa de poca monta para Winckelmann. De la comprensión de sus

dos artistas modernos predilectos, puede dar idea el reparo que hace al primero de igualdad de carácter en sus figuras, y que vea al segundo resucitado en Rafael Mengs, soberano, con David, del arte académico, cuyas obras, dice, "resumen todas las bellezas del arte antiguo y le hacen el primer artista de su tiempo y quizá de los futuros" (lib. IV, cap. IV, t. I). "Después de un intervalo de mal gusto, vino el estilo de imitación, de los Carraci y su escuela (de la cual procede Mengs), período que se extiende hasta Carlos Maratte. Pero la historia de la escuela es mucho más corta; este arte floreció en Miguel Ángel y Sansovino, y murió con ellos". (La dicha de Winckelmann hubiera sido completa si la muerte no le hubiese ocultado el próximo advenimiento de Canova. No tendría por qué consolarse con la cita borrosa de unos Algardi, Fiamingo y Rusconi, en que termina el párrafo). *(Ob. cit.,* lib. IV, cap. VI, t. II).

Con lo transcripto, basta asimismo para conocer los alcances prácticos de la doctrina académica. No podrá dar muestras más aceptables del poder de su fórmula favorita, la idealización de la realidad, por el método de su discurso y por la autoridad del Arte antiguo, difícil, hoy mismo, de poner en sus justos límites. El tipo griego quedó constituido en arquetipo de la belleza artística. Solamente la robustez del genio pudo sortear los peligros del pensamiento filosófico, antiplástico, y hasta de las leyes dictadas por su influjo, que prohibieron algunas veces en Grecia la expresión de la fealdad y las representaciones personales. Las imposiciones de un espíritu elemental sobreexcitado por el continuo ejercicio de sí mismo, de su legislación uniforme, inepto para el goce de la pasividad, insensible a toda fuerte presión objetiva, tuvo siempre un feliz contraste en el

poder plástico de los grandes artistas. Fidias no amenguó jamás los efectos de masa, bajo la estructura lógica y el modelado vivo de su forma profunda. No gusta a los académicos, aunque le otorgan el don de la gracia sublime. Tal ponderación se debilita en la escuela de Praxiteles, para dar paso al sentimiento voluptuoso de la carne. Gusta a los académicos su gracia amable y muelle, "idealizada" a lo sumo, relamida, en Canova, quien raya en la meta de su aspiración estética. Con Lisipo, esta expresión mórbida se cambia en realismo anatómico, de forma reducida y gráfica. También gusta extraordinariamente a los académicos que han hecho del gladiador o guerrero del palacio Borghese una de las figuras centrales del Arte, una verdadera "academia". La escuela de Pérgamo recobró algo del sentido plástico en decadencia desde Fidias, incorporando a la forma en bloque el nuevo elemento de lo patético. El genio de Miguel Ángel hizo suyo este peligroso estilo que de manera extraordinaria legitimaron sus obras. Pero los académicos fueron a dar con su gusto desdichado frente al grupo teatral del *Laocoonte*, obra sin las virtudes originales de su escuela y con todos sus defectos, abriendo entonces las cataratas del ditirambo hasta un punto que asombra a la crítica moderna, enterada y lúcida.

Se ha querido ver que la crítica moderna tuvo a su disposición muchas grandes obras de la antigüedad que el estado de los descubrimientos arqueológicos había negado a los propagadores del academicismo. Esta observación pierde toda su fuerza si se piensa que los académicos de hoy ya no tendrían la misma disculpa, y que los primeros, conocedores de las obras de Donatello y de Miguel Ángel, y los segundos de todo lo antiguo y lo moderno que aún culmina en

Augusto Rodín, no tendrían por qué asombrarse antes ni ahora y sacar reglas del *Apolo* y del *Laocoonte.* Y es que no se trata de hundimientos de historia, sino de incompetencia del sentido común, mal remediado con apriorismo estético, y del prestigio de adocenadas tradiciones. La salvación está en el taller.

§ 16

Un criterio de arte basado en los datos abstractos del juicio, cuadrado del sentido común, y a lo sumo en eruditas inducciones visuales, que siempre oscilan entre los términos miserables del idealismo y del realismo, lejos de toda plenitud graciosa, turbado también por el encanto fácil, racial, de las imágenes griegas, por los dictados del gusto estético primario, sexual y directo; en una palabra, el criterio académico y el criterio vulgar, que son lo mismo, con la diferencia de más o menos prosopopeya, no podrá jamás comprender que la verdad plástica excede a los fines representativos inmediatos y a las más arduas intenciones simbólicas, o sentimentales, o eróticas, o literarias, y también de la belleza misma, que tanto llevan y traen por sus lucubraciones, siendo así que hay más de un *Buda* obeso y en cuclillas plásticamente más bello que el *Apolo* del Belvedere. De ahí que la vigorosa escultura gótica y del Renacimiento, así como la egipcia, no tiene la menor resonancia y ejemplaridad en el gusto vulgar y académico. Razones alambicadas que parecerían científicas, de orden geográfico y aun teologal o filosófico, unidas a la fundamental de un tipo de raza configurado fuera de los cánones clásicos o ideales, aduce Winckelmann para explicar por qué, según parece, la falta de bellos modelos habría reba-

jado la capacidad y las obras del arte egipcio, que, según se desprende, habrá que relegar al plano de las curiosidades pintorescas y bárbaras, para solaz de viajeros e ilustración de antropólogos. La falta de músculos, de venas y nervios de sus estatuas — dice — se debe a la falta de conocimientos de anatomía, determinada por la prohibición religiosa de las disecciones en los muertos. Da pena ver a un hombre de tanta vocación, si ésta se puede medir por el esfuerzo, cometer errores tan lamentables. Como en el drama o en la narración no se hace cuenta de la belleza moral de los personajes, sino de que sea cumplida en el desarrollo la ley de la actividad, de igual modo la belleza física no es el fin único de las artes, sino que sus figuraciones cumplan ante todo con la ley de plasticidad. La escultura egipcia se distingue, precisamente, por la fiel observancia de esta ley natural. Las cualidades espirituales emanan siempre de una forma bien comprendida, con la que se unen sustancialmente, y una buena expresión, plástica o literaria, traduce siempre un buen pensamiento.

Pero el gusto plástico, el literario, el musical y de las otras artes, no se puede encontrar a mano en los órganos respectivos, los ojos y los oídos, ni en el centro de la esfera lógica, el sentido común con que se hallan comunicados. No es un privilegio ni una dificultad del Arte. Pasa con todos los órdenes del pensamiento en su fase creadora, y aun con las actividades prácticas desarrolladas en ciertas proporciones. Un concepto del mundo, un sistema social, político, un organismo industrial nacen de múltiple trama de percepciones simultáneas y en proceso, semejante al tumulto de una gran ciudad antes del mediodía, en que el observador se palpa y no se siente, se ha perdido,

y cuando recoge sus pedazos reconstruye una conciencia borrosa que no se conoce a sí misma, se dispersa de nuevo, se dirige sola, ciega en medio de la luz, sorda y penetrada de gritos, y, de repente, una conmoción de lágrimas: como a través de un polvo húmedo pásale todo el ser la tierna vara que aún esperará muchos soles en dar la flor y el fruto. El espíritu inventor, que de personal no tiene sino la disposición voluntaria, heroica, procede sin reglas aprendidas, por más que sume su experiencia con la de otros en la acción, y crea especies. Cuando su actitud es compartida por muchos, que puede serlo, aparecen las grandes épocas del pensamiento y del arte. Si lo que se imita es otra cosa que la actitud de los maestros o las fórmulas técnicas, si lo que se imita son las formas y el estilo y, sobre todo, si los elementos conservados no responden a una fuerza de organización íntima y espontánea, como por la generación se mantienen los caracteres de las razas, caso legítimo del Renacimiento italiano, hijo sanguíneo del arte clásico; si la imitación no es asimilación de experiencias; si predomina el método teórico y erudito sobre el método experimental, cualquier clasicismo, por muy poderoso que sea, degenera en academicismo, que al extenderse en su medio propio (las generalidades del sentido común o del espíritu general) achata por largo tiempo la conciencia del mundo, dotándola de una falsa cultura, inferior, con mucho, a la fresca ignorancia de la barbarie. Hasta qué punto es compatible con el método directo el uso de técnicas comunes y hasta de motivos ajenos, no es fácil de apreciar, pero sí de presentir. No dejan de ser verdaderas creaciones tantas catedrales góticas por el hecho de hallarse regidas todas por el mismo principio constructivo de localización de los

empujes de las bóvedas, que absorbidos en una como armazón ósea independiente, de aristas, columnas y arbotantes, permite multiplicar los vanos y elevar las naves al cielo, pareciendo con los reflejos multicolores de sus calados, los coros de la escultura, la ramada sutil de sus crucerías, ojivas y pináculos, un bosque sumergido en el crepúsculo, una cristalización mágica poblada de felices leyendas. Todas son distintas y todas son iguales. Cabe decir lo mismo de los metros y formas del verso, que una vez inventados podrían creerse un canabá de la más variada inspiración lírica. Sin embargo, lo esencial es que los elementos gramaticales de un arte se articulen, se fundan con los expresivos de manera que parezcan haber sido inventados para cada obra, como un ser vivo puede sentirlo de sus propios órganos y accidentes. Más aún: ¿qué pensar cuando un Cervantes, un Homero, un Shakespeare toman asuntos de la leyenda y hasta con una primera elaboración literaria en crónicas, romances y comedias, de un alto valor muchas veces, para fundirlas en el fuego de sus creaciones? Pues que son animadores de muertos o demiurgos que hacen barro de los ciclos del hombre para llevarlo de tiempo en tiempo a las cumbres de la eternidad. Nada tiene que ver con todo esto la imitación académica. Ni siquiera es la muerte del espíritu, sino un remedo miserable de su vuelo y de su gracia. No es inútil poner punto a éste que se trata, con el vulgarizado pensamiento de Leonardo — si bien de su preceptiva, inferior a su arte, debe decirse que, de un modo general, ha contribuido en gran escala al desarrollo de los vicios académicos, entre otros, del realismo anatómico por lo que hace a la escultura:

"Nadie debe imitar a otro. Nunca debe un pintor imitar la manera de otro, porque entonces se llamará

nieto de la Naturaleza, y no hijo, pues siendo la Naturaleza tan abundante y varia, más propio será acudir a ella directamente que no a los maestros que por ella aprendieron".

§ 17

Volviendo al tema del conocimiento directo del arte, debe reconocerse que buena parte de la crítica moderna, más avisada, o porque se produzca en medios de intensa regeneración artística, en Francia, por ejemplo, deja ya de lado los juicios de los filósofos y de las gentes acerca de lo bello y de lo feo y trata de ejercitarse en el mismo plano de experiencia que los productores. La música y la poesía lírica, por sutilidad de sustancia; la arquitectura, por su predominio de formas lógicas, pueden adaptarse directamente, ser comprendidas sin mediación de experiencia por el espíritu puro, que es el espíritu general más o menos impuro; en cambio, una lírica moderna, empapada de conciencia exterior, la poesía épica, la novela, el teatro, la pintura y la escultura, de rígida sustancia y relaciones imprevistas; los cuerpos y las vidas, no pueden, sin perjuicio de aniquilarse, acortar el pasaje o zanjón abierto entre la sensibilidad y el entendimiento, despojándose de elementos objetivos por degradación lógica hasta dar en las últimas categorías, que apenas conservarán algún perfume fúnebre de la Naturaleza. Cierto que toda esta disección kantiana también ha servido a los académicos para empobrecer la filosofía del arte; pero es evidente que puede hacerse servir para todo lo contrario. Si bien decía Spencer que la emoción estética dependerá de la carga nerviosa de las impresiones, de su volumen, cabe pensar que rarificados sus elemen-

4

tos, quintaesenciados, pulidos, no tengan fuerza ni para vibrar un momento en los sentidos. Sintetizar, estilizar, son palabras de orden actuales, cuyo profundo sentido no puede olvidarse a riesgo de caer en la miseria idealista, y significan: reunión expresiva, por cualquier medio, de los elementos sustanciales de una realidad plenamente abarcada. Evítense los peligros propios de toda definición, y, entre otros, en la que se propone, la noción escolástica de la sustancia. También: expresión esencial de una realidad plenamente abarcada. Evitando el peligro de la noción platónica y escolástica de las esencias. Porque, siendo el arte reacción viva, comunicación simpática de los seres, vibración extensa del mundo, toda síntesis progresiva de experiencia, en planos de sutilización lógica, encierra peligros tan graves como su defecto cuantioso, causado por la dispersión de una sensibilidad grosera, inconsciente. Por lo mismo, el punto de partida del conocimiento estético no debe ser la noción metafísica o lógica de la belleza, sino el hecho de las buenas obras de arte, que representan la realidad sentida por los buenos artistas. La realidad por todas partes. El método artístico debe ser principalmente inductivo, como el científico, pero distinto el resultado: organismos animados en lugar de organismos teóricos.

Una de las grandes dificultades de la forma plástica, y de la literaria, consiste en hallar este equilibrio de elementos lógicos y de elementos reales que podría llamarse de individuación estética. La organización lógica o formal de los seres reales, muy compleja, como para ser percibida en sus líneas esenciales por unos ojos con más poder de distancia que los del rostro, tiene que sufrir, antes de resonar en el alma, la misma serie de cambios por eliminación, acento y modo que

los sistemas de ecuaciones, o que los digestivos de los alimentos antes de ser asimilados por la sangre. Desembarazada la comunicación simpática del espíritu y de las cosas por medio del arte, crecen las emociones y alcanzan el estado contemplativo que sólo es posible cuando se abarca en círculos armoniosos de misterio la verdadera realidad ideal del mundo. En esta segunda creación natural del artista radica el mérito y el riesgo de su trabajo. Que la osamenta lógica quede blanqueando en las arenas, o desaparezca envuelta en blanduras y giros tornátiles, y se habrá dado muerte a la criatura o jugado con su arcilla. La fluidez de las ideas se presta más a las imposiciones de un estilo, buen decir, lógica sensibilizada, que la sustancia discontinua y recia de los hechos y caracteres, propia de la novela y el drama, en que sólo una forma debe persistir con fuerza necesaria, pero unida con los planos de la masa episódica, y es la composición. Cuanto más auténtica y bravía es la realidad observada por un escritor, más le cuesta rodearla y meterla en brete o estilo, caso de Sthendal, Balzac, Tolstoi, Dostoyevski; y menos, cuando se interpone la distancia histórica o especulativa, caso de Cervantes, Baroja, estilista, mal de su grado, Anatole France, y los autores de la llamada novela poemática, Goethe, Gautier, Goncourt, Bjornson, Valle-Inclán, D'Annunzio, y el caso intermedio de Flaubert, Zola y otros muchos, por la ideología de su naturalismo y por su temperamento estético. El estilo literario, el modelado y el color sutil, limita, como la luz, la superficie del pensamiento y de las cosas, con el riesgo de la superficialidad, pecado original del academicismo. El estilo exigido por la expresión épica y por la plástica es una relación de profundidad, de composición o arquitectónico, y su riesgo, preferible,

con todo, a la flatulencia académica, es desgarrar los ojos en los pedregales del cubismo: "*Osa árida: ecce ego intromitam spiritum in vobis et vivetis*", suele decir en el pórtico de los cementerios; y nótese que se habla de soplo de vida en esta profecía de Ezequiel, y de resurrección material de la carne. Pero la osamenta debe dar los centros y ejes de revolución de las masas corporales y de su desplazamiento motriz. El tratado de Leonardo está lleno de observaciones de esta clase. Nadie, sin embargo, ha dicho la última palabra sobre configuración plástica, de un modo más preciso y eficaz, sin el peligro de inducir al artista y al público a concepciones académicas, de un realismo anatómico de anfiteatro médico o deportivo, que Augusto Rodin:

§ 18

"He aquí un gran secreto: la impresión de vida real que nos comunican las obras maestras, depende únicamente de la ciencia del modelado. Esta se adquiere tratando de ver siempre las formas en profundidad y no en extensión. De modo que una superficie debe ser considerada como la extremidad de un volumen, como la punta más o menos ancha que dirige hacia uno. Este principio fue para mí de una asombrosa fecundidad. En vez de considerar las diferentes partes del cuerpo como superficies más o menos planas, yo me las representaba como relieves de volúmenes interiores. Me esforzaba en hacer sentir cada bulto del torso o de los miembros como la terminación de un músculo o de un hueso, que se desarrollase profundamente bajo la piel. Y, así, la verdad de mis figuras, en vez de ser superficial, parecía abrirse de aden-

tro afuera, como la vida misma. Luego he descubierto que los antiguos entendían de igual manera el modelado; y a una técnica tal debían seguramente la fuerza y la estremecida soltura de sus formas. Por paradojal que parezca, los grandes escultores son tan coloristas como los mejores pintores, o, más bien, como los mejores grabadores. Manejan tan hábilmente los recursos del relieve, armonizan tan bien la audacia de la luz y la modestia de la sombra que sus esculturas son sabrosas como los más cambiantes aguafuertes. Observemos las fuertes luces en los senos, las enérgicas sombras en los pliegues de la carne, las medias claridades doradas y vaporosas en las partes más delicadas de un torso divino, sus pasajes tan finos que parecen disolverse en el aire, y se tendrá el efecto de una prodigiosa sinfonía en blanco y negro. Ahora bien: El color es como la flor de un bello modelado. Estas dos cualidades se acompañan siempre y son las que dan a todas las obras maestras de la estatuaria el radioso aspecto de la carne viviente". *(L'Art.*, cap. III).

Sobre el mismo punto, pero bajo su aspecto de construcción general, dice en otro pasaje de este bello libro, que los artistas y los críticos debieran consultar como un verdadero Evangelio:

"Cuando los planos de una figura están bien establecidos, con inteligencia y decisión, todo está hecho, por así decirlo; el efecto total ya está conseguido; los refinamientos posteriores podrán satisfacer al espectador; pero son casi superfluos. Esta ciencia de los planos es común a todas las grandes épocas: hoy día, es casi ignorada". (Ídem, cap. X, Fidias y Miguel Ángel).

Tanto preocupan al gran maestro francés estos principios fundamentales, y cifra en ellos tantas esperan-

zas para la regeneración del sentido plástico en nuestros días, que vuelven a ser los primeros y los últimos de carácter técnico en las recomendaciones que hace a los artistas jóvenes en su testamento.

Resuelta la estructura de los grandes planos, fluyen, anunciados unos por otros, los menores, hasta llegar a las últimas luces del modelado, y la expresión poderosa y dulce de la vida toma cuerpo en el espacio con una complacencia de ambiente que jamás se manifiesta en torno de las obras mediocres, que un secreto instinto de los ojos no acaba de encontrar bien por parte alguna. Este carácter constructivo, cuyo resultado es la espontaneidad y decisión de presencia, el dominio tranquilo del aire, informa las obras de significado y ejecución más diferentes debidas a los buenos artistas de todos los pueblos y de todas las épocas; tanto puede observarse en el *Chefrén* de diorita descubierto por Mariete, como en el *Teseo*, de Fidias *, el *Moisés*, de Miguel Ángel, o *El Pensador*, de Rodin. No importa que la escultura griega prefiera los tipos genéricos, y la romana, la gótica y la egipcia los tipos individuales; el sentido de la profundidad plástica, ya se desarrolle por medio de perfiles de rectas o curvas, con aplomo hierático o con dinamismo apasionado, es el mismo siempre. El concepto de cantidad, que acondiciona siempre la escultura de aire libre y de aplicación arquitectónica, porque determina soluciones de orden geométrico y tiende a estilizar lo más posible las formas orgánicas, no expresa por sí solo el concepto rodiniano de plenitud, que así rige la configuración heroica, de amplios compases sinfónicos, embargadores, como la íntima de nerviosos matices de modelado, apta

* Que dio título a este libro.

para excitar el alma con las dulzuras vernales de la carne. Las *Parcas,* de Fidias, y la innumerable estirpe de gráciles Tanagras; la *Virgen y el Niño, Los Cautivos,* de Miguel Ángel, y sus esbozos en cera; las figuritas de Rodin, desmayadas de lirismo, y el grupo de *Los burgueses de Calais.* o el ingente Balzac; el *Rahatpú* y la *Nafrit,* de Meidum. en El Cairo, y las deliciosas estatuillas de las damas Naiya y Takushit, en el Louvre; *Los mineros,* de Meunier, y las terracotas de Degas, pertenecen al mismo sistema plástico, basado en el desenvolvimiento interior de los volúmenes, idéntico al de los seres vivos, que no tienen menos pujanza de forma que los perfectos cristales. Estas formas, cualquiera que sea su grado de análisis, no presentan jamás vacíos de intención constructiva, superficies o líneas muertas, cuyo exceso, a pesar del énfasis decorativo que pueda ocultarlo a la primera mirada, produce pronto el cansancio y el olvido, como las gracias verbales que no reflejan las palpitaciones de la conciencia, o sea la mala retórica, o los ornamentos que no responden a la mecánica de una arquitectura.

"Con mucha razón se han distinguido las líneas y las superficies *vivas* de las líneas y superficies *muertas.* Las primeras tienen lo que un crítico contemporáneo, M. B. Berenson, llama *valores tactiles,* es decir, un estremecimiento de vida, cuyo efecto sobre el ojo es análogo al de la carne viviente sobre las yemas de los dedos. Basta comprobar en una obra de arte líneas o superficies muertas, esto es, insignificantes, lisas o torneadas, vacías de expresión y de pensamiento, para reconocer que dicha obra es una copia o el trabajo de un artista mediocre. Nada más instructivo, desde este punto de vista. que comparar en el Louvre uno de los *Esclavos* de Miguel Ángel, mármol en que

todas sus partes vibran, con una estatua de Canova o de Pradier, en las que la gracia del conjunto, mejor dicho, de la silueta, no excluye la frialdad del modelado, la blandura fácil y flácida de la ejecución. Los antiguos sabían ya que ese dulce estremecimiento de la vida es la cualidad maestra de las grandes obras de arte. *Spirantia mollius aera,* decía Virgilio". *(Apolo. Historia de las Art. Plást.,* lección XV, S. Reinach). Concepto práctico de modelado, y, por ser tal, no puede alcanzarlo el artista ni el contemplador devanándose los sesos con estériles discusiones acerca de lo bello y lo útil, lo ideal y lo real y otras antinomias que, ciertamente, hallará el uno en la práctica de su arte y el otro en su goce, pero que la riqueza inductiva les hará resolver por movimientos inspirados de su imaginación excitada y alerta, del trabajo constante, de la visión repetida; y, al final, salida la estrofa y su delicia, no hay teoría que la destruya por sus cimientos de íntima evidencia, sea o no expresable, hermana de la misma que asegura firmemente la verdad de los seres naturales.

§ 19

¿Debe librarse la mano a la certeza del instinto? He aquí dos respuestas de una dignidad orgullosa, y a cuyo respecto no cabe otra actitud sino confiar en la divina gracia de la acción, que es luz de sí misma, semilla y fruto, generadora de ideas y de realidades:

Contesta Cézanne: "... Todo es, en arte principalmente, teoría desenvuelta y aplicada al contacto de la Naturaleza". (André Salmon).

Contesta Leonardo: "El pintor que en nada duda, pocos progresos hará en el arte. Cuando la obra su-

pera al juicio del ejecutor, no adelantará éste ya más; pero cuando el juicio supera a la obra, siempre irá ésta mejorando, si el afán de lucro no lo impide". (*Trat. de la Pint.*, página XI).

Modelo de conducta artística ofrece en Montevideo Bernabé Michelena *. Quien lo haya visto en su taller se dará cuenta de que la dureza de la arcilla húmeda no es menor que la de las piedras más duras, ya que tanto cuesta imprimir en ella la trama formal de las imágenes. Se habla hoy mucho del mérito de la talla directa, cuando, si bien se mira, sólo puede hablarse de sus ventajas. Pareciera que, al igual del movimiento mecánico, aunque se trate del vuelo vertical de los halcones, las resistencias favoreciesen el curso de una formación plástica; como también se hace más difícil un buen uso de la libertad que obrar bien por influjo de externas imposiciones o límites de dogma o disciplina. Quién sabe si no podría encontrarse ahí, en la talla directa, el secreto de la competencia generalizada que tanto nos asombra ver en el acervo anónimo de la escultura cristiana o egipcia. Si fuese así, muchos incapaces para domeñar la fluctuante arcilla de la libertad, serían contenidos en los intentos retóricos por la dureza de los materiales, cuyo contacto diario acabaría también por darles, aunque de un modo rudo, la idea de masa que integra el concepto del buen modelado. El don de fuego de la libertad, bajo el dominio austero de la conciencia, cuya perfección, según Leonardo, se opone a los aciertos fortuitos, llena toda el alma de Bernabé Michelena, y, sin embargo, resplandecen juntas en sus obras la verdad, la gracia y la ex-

* Escultor vasco-uruguayo, cuyo proceso práctico ha contribuido a iluminar —en camaradería de taller— el teórico del autor de este tratado.

presión, derivadas de una forma profunda, con la espontaneidad y sujeción de partes que a un tiempo muestran los puros organismos de la Naturaleza.

En todo lo expuesto se trata de establecer que el academicismo no es, como pretende, una continuación del arte clásico ni una escuela fundada en alguna invención estética, ni siquiera una modalidad histórica, sino algo peor, un vicio permanente del espíritu especulativo, que, así en este como en otros órdenes del conocimiento, salvo los de su antología, quiere ir por delante iluminando los caminos y no hace sino oscurecerlos, porque provoca la ignorancia técnica y la hinchazón del sentido común, raíz cuadrada de todas las abstracciones, que, por su universalidad, oculta de tiempo en tiempo el resplandor de la belleza, corrompiéndola en sus fuentes claras de causa desconocida como la luz del día, pero evidente como la luz del día en el fondo oscuro del alma.

Por tanto: el taller y la contemplación directa de las grandes obras constituyen el medio adecuado a la cultura artística, su fundamento real inexcusable.

DE CUBISMO Y FUTURISMO

§ 20. Los principios y los procedimientos, según Boccioni y Soffici y como pretendida evolución de los recursos del Impresionismo. La forma integral (cubismo), y la compenetración dinámica de los planos: objeto más ambiente (futurismo). Rodin y las obras maestras prueban la compatibilidad del efecto dinámico y de la forma cerrada. § 21. Unicidad y diversidad. § 22. Complementarismo formal negativo. En defensa de la realidad reaccionan una y otra escuela contra la fluidez del Impresionismo, y matan la realidad destruyendo su apariencia. § 23. Cada una de las artes contiene simbólicamente a las demás, y esto justifica el dominio propio de sus medios, que la inversión trascendental del cubismo y del futurismo hacen comunes. § 24. El cubismo y el futurismo son la estática y la dinámica de una misma morfología negativa. § 25. La duda sensoria: un texto de Platón, y la perspectiva plana del relieve egipcio, según Fechheimer. § 26. Veracidad plástica. Análisis lírico del objeto (Soffici) y su adaptación al plano del lienzo (Gleizes). § 27. Incomunicación del arte. § 28. Índice de transformación. Veracidad de los sentidos. Armonía de los límites de las artes con la libertad estética § 29. *La hipótesis del movimiento máximo de los cuerpos culmina en la tensión contemplativa del espíritu.*

§ 20

Los adeptos de ambas escuelas pretenden probar que son el desarrollo de las inmediatas anteriores y un efecto de las sugestiones dinámicas de la vida moderna. Uno de sus expositores más metódicos, Ardengo Soffici, pintor, sostiene lo primero en esta forma:

"Resumiendo: Se ha visto que el impresionismo fue el principio del movimiento en arte, mas por medio

de vibraciones, sacrificando el volumen de los cuerpos. Se ha visto que el cubismo partía del principio del volumen de los cuerpos obtenido por medio del estudio de los planos, mas considerando el objeto inmóvil en absoluto, fuera del ambiente. Se ha visto que el único punto de contacto entre el impresionismo y el cubismo era el principio de la deformación. El pintor futurista concilia los dos principios opuestos, y basándose sobre el principio común a las dos escuelas, opera una síntesis consistente en configurar el movimiento de los cuerpos, no por medio de vibraciones, sino por medio de una dislocación, intersección y compenetración de los planos de la realidad. Así, las palabras del *Primer Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista* (abril 11 de 1910, Milán), aparecen dotadas de un sentido claro y lógico, y nada risibles: "Nuestros cuerpos entran en el diván, y éste en nosotros. El tren que pasa entra en las casas, que, a su vez, se arrojan sobre el tren formando amalgama". "Se podría casi hablar de una antinomia de términos: impresionismo, tesis; cubismo, antítesis; y hallar la solución en un cubismo entendido como un impresionismo sucesivo que sería la síntesis: Futurismo".

El pintor y escultor Boccioni, dueño también de un sobrio lenguaje de abstracción, no obstante su violencia casi física, define así el carácter vital del Futurismo:

"La evolución del pensamiento no permite ya considerar un individuo o un objeto aislado de su ambiente. El objeto no vive de su realidad esencial, sino como "resultante plástica" entre objeto y ambiente". Debe concebirse, pues, el objeto como un núcleo (construcción centrípeta), del cual parten las fuerzas (líneas, formas, fuerza) que lo definen en el ambiente (cons-

trucción centrífuga), y determinan su carácter esencial. El objeto-ambiente resulta concebido así como una nueva "unidad indivisible". Si para los impresionistas el objeto es un núcleo de "vibraciones" que aparecen como color, para los futuristas el objeto es un núcleo de "direcciones", que aparecen como forma. En la característica potencialidad de estas direcciones radica el "estado de ánimo plástico". (*Futurismo,* por Boccioni. Cap. VI: "Qué nos separa del impresionismo").

"El motivo impresionista no fue más que el primer paso hacia la creación de un organismo plástico construido sobre el puro juego lírico de las masas, de las líneas, de las luces, entre objeto y ambiente".

"El impresionismo fue la indicación para crear el "hecho plástico", "el estilo de la sensación, la eternidad de la impresión, el dinamismo". "El contorno y la línea no existen fijos por la delimitación de los planos que influyen. Son fuerzas que expresan la acción dinámica de los cuerpos; direcciones de fuerzas plásticas (líneas-fuerza) que fluctúan entre la osatura concreta del real (inteligencia), y su acción variable, infinita y móvil (intuición)". "La pintura moderna ha sido, hasta hoy, un espectáculo de imágenes sucesivas, que se desarrollan delante de nosotros. Que los cubistas conciban el objeto en su valor integral y, por tanto, el cuadro, como la combinación armoniosa de la complejidad del objeto y del ambiente, no hace cambiar el espectáculo. El futurismo quiere dar el objeto en su "proceso dinámico", la síntesis de las transformaciones que el objeto sufre en su doble movimiento absoluto y relativo". (Ídem, íd., cap. VII: "Qué nos separa del cubismo").

"El dinamismo no consiste en una pueril observación del movimiento traslaticio de los cuerpos. Consiste, al contrario, en acercarse a la "sensación pura", esto es, crear la forma en la intuición plástica, reproducir la duración de la aparición, vivir el objeto en su manifestarse. La acción que el objeto manifiesta en su ambiente representa su movimiento". "Dinamismo es la acción simultánea del movimiento característico particular del objeto (movimiento absoluto) con las transformaciones que el objeto recibe por sus cambios en relación a un ambiente móvil o inmóvil (movimiento relativo)". "Es la concepción lírica de la forma, interpretada en el infinito manifestarse de su relatividad entre movimiento absoluto y movimiento relativo, hasta llegar a crear la aparición de un todo: ambiente más objeto. Es la vida misma en la forma de su infinito sucederse". "Con el dinamismo, el arte sale a un plano ideal, superior, crea un estilo, expresa nuestra época de velocidad y simultaneidad". (Ídem, íd., caps. VIII y X: "Fundamento plástico de la Pintura y Escultura Futurista, Dinamismo").

"El medio plástico de hacer posible el movimiento en un cuadro es hacer participar los objetos de un ambiente en la construcción de cada objeto: la compenetración de los planos — solidificación del impresionismo — es la consecuencia del dinamismo. En efecto, si se cierra un objeto en el punto en que comienza el objeto-ambiente, se detiene su vida dinámica". "Como todo color y toda forma se integran y viven con la ayuda de un color y de una forma complementaria, también toda superficie tendrá un claro y un oscuro, una luz y una sombra, que le darán vida y movimiento con una independencia sólo reprimida por la ley dinámica del conjunto". "Con la destrucción de la conti-

nuidad del claroscuro, el relieve de los objetos ha venido a ser un elemento autónomo que sirve a cada singular necesidad de expresión plástica, y que da a todo volumen su máxima y característica potencialidad". (Ídem, íd., caps. XIII y XIV: "Compenetración de los planos. Complementarismo dinámico").

Después de la gloriosa reacción contra el academicismo, la teoría de Lessing sobre los límites de las artes cayó en el descrédito reservado a las grandes puerilidades. Cuando contradecía a la máxima de Simónides: "La pintura es una poesía muda, y la poesía una pintura que habla", el impresionismo, por la exaltación luminosa del color y el libre giro de las deformaciones hacía posible, plástico, el más lírico sentimiento de la Naturaleza. Rodin, a su vez, deshace, sin dejar lugar a dudas, la tesis académica de la incompatibilidad del movimiento con la estática del arte:

"La ilusión de la vida se obtiene por el buen modelado y por el movimiento. El movimiento es la transición de una actitud a otra. El escultor observa cómo insensiblemente una se desliza en la otra, y en su obra se descubre todavía parte de aquella que fue y parte de aquella que será: obligando al espectador a seguir el desenvolvimiento de un acto a través de un personaje. En la estatua del mariscal Ney, de Rude, los ojos van, a la fuerza y sin darse cuenta, de las piernas al brazo levantado con la espada, y como en el camino encuentran las diferentes partes de la estatua representadas en movimientos sucesivos, tienen la ilusión de ver que el movimiento heroico se cumple. El ritmo de una figura en marcha lleva consigo una suerte de evolución entre dos equilibrios. Si el artista logra producir la impresión de un gesto que se desarrolla en muchos instantes, su imagen es menos con-

vencional que la fotográfica, en que el tiempo aparece bruscamente suspendido. La historia del arte suministra innumerables ejemplos, todas las buenas obras, animadas por esta condición de la vida". (*L'Art*, cap. IV).

Pero, frente al furor lírico y dinámico del futurismo, de efectos negativos, antiplásticos, ¿no puede pensarse que la doctrina de Lessing contra la fusión de las artes encerrase un presentimiento, una idea elemental y, por tanto, demasiado tosca y absoluta, de una positiva ley estética? Desde luego, para ir a la fusión se hace necesario que cada una de las artes abandone su punto de equidistancia respecto a las posibilidades secantes de todas ellas, y es lo que propone Boccioni en este principio capital del futurismo: "Se han invertido los términos: mientras los antiguos concebían lo abstracto y daban lo concreto (arquitectura edilicia, cuerpo humano), los futuristas, a través del análisis, conciben lo concreto y dan lo abstracto". (Ob. cit., XVII: "Trascendentalismo físico").

§ 21

Ocurre primero pensar que de estos dos puntos de partida no pueden salir sino sistemas de opuesta dirección, destinados a coexistir o a desaparecer sin afectarse uno al otro esencialmente, como especies distintas, aunque aquella ley aristotélica o, mejor darwiniana, de la emulación, agite las jerarquías de la Naturaleza en tiempos que ya son de cosmogonía y, un poco más que se piense, metafísica. No se explica, pues, la guerra santa del futurismo contra griegos y romanos, egipcios y góticos, románticos, impresionistas, si en el arca de Noé de la historia caben muy bien

todos. No es arcaísmo configurar los tipos de la reproducción espiritual de acuerdo con sistemas o leyes tan racionales, fisiológicas, digámoslo así, como las que pueden dar lugar, si pueden, a especies nuevas o de futurismo. Aquella expresión tiene un alcance más restringido en crítica. Miguel Ángel, Rodin, Meunier, no son arcaístas porque gobiernen su obra con el sistema plástico grecolatino. Ni en Bourdelle o Mestrovich pasa de ser un aspecto accidentalísimo, un sabor, un refinamiento, amable o no, un calor de simpatía, la reminiscencia gótica, bizantina, asiática, de su escultura, que una construcción esencial vincula con las fuerzas originales de su espíritu, y esto es lo que importa y por lo que deben ser apreciados. Una obra no vale por sus condiciones accidentales, sean arcaicas o ultramodernistas. El futurismo no puede hacer la crítica de un mundo, en el cual, por su principio, tampoco debe querer reinar. Se presenta en esa forma absoluta que no se pueden atribuir las especies sino considerándose a sí mismas o cuando aspiran, por comparación de su esencia íntima y más general, al imperio de las últimas categorías que rigen el cuadro diverso de la existencia. Por lo visto, se trata de eso nada menos: de buscar un nuevo principio cósmico del arte. ¿Cómo? ¿Por una nueva edad de Brahma? No lo pensemos. Aun aceptando que la abstracción máxima propuesta pueda expresarse con la materialidad y el ritmo de la arquitectura, es evidente que el abandono de la verosimilitud convierte la pintura en simbología, de más efecto mental que plástico. La arquitectura ya existe, y se destruyen otras artes figurativas inútilmente. En cambio, la deformación impresionista lleva hasta el límite, conteniéndose heroicamente, las líneas intencionales de la construcción clá-

sica, y sólo un recurso de mala fe, explicable por la pasión de la lucha, puede ver en uno y otro caso falta de libertad, de arrojo, para desentenderse totalmente de la imitación realista. Porque no hay tal, ni el futurismo propone una fórmula de más autonomía o dignidad que el clasicismo, sino, al contrario, la amalgama, la identidad del sujeto y del objeto, y no la dirección, liberal, realista, pero enérgica, del pensamiento. Nunca el arte verdadero, como acto de conocimiento que es, ha podido existir fuera de formas ideales. El artista que no traspase y envuelva el objeto de su obra con las miradas del espíritu, para comunicar la emoción de su más alto significado real, no hará obra de arte, y en efecto, no perdura bajo este título aquella que resulta de la imitación más o menos fidedigna, del calco, de la fotografía, que dejan las cosas como están, o empeoradas, lejos de la natural acción estética, receptiva y creadora a un tiempo. La diferencia entre la fórmula clásica y la futurista está en que una semeja la suma indicada, verdadera hipóstasis, de sujeto y objeto, y otra es la suma efectiva, caos primordial, de ambos términos. Solamente de un modo antojadizo puede pretenderse que la segunda responde a una posición filosófica superior a la primera.

§ 22

La expresión del dinamismo por medio de la influencia de las formas entre sí o compenetración de sus planos, se funda en una improbable analogía con la ley del contraste simultáneo de los colores, base teórica del neo-impresionismo. No es legítimo comparar un fenómeno real con uno hipotético, por mucho que sea el ingenio desplegado en la sugestión:

"Hay un complementarismo formal paralelo del cromático. En una esfera y un cono vecinos, la primera da una sensación de ímpetu dinámico, y el segundo, de indiferencia estática. La esfera expresa una tendencia a partir y el cono a radicarse. Los planos inclinados de una pirámide atraen al cilindro vertical cercano; y mientras el cilindro se dilata en espiral sobre sí mismo, la pirámide se sienta por los ángulos oblicuos de sus planos; la convergencia de los planos de la pirámide vence al dinamismo ascendente y circular del cilindro; éste desenvuelve una acción sobre sí mismo, y aquél una acción de atracción, de contacto. En el caso de un cubo y de una esfera próximas, la estática horizontal y perpendicular del cubo lucha con la rotación ideal de la esfera y se neutralizan, por la potencia equivalente de ambos cuerpos". (Boccioni, *ob. cit.*, cap. IX: "Mto. abs. y mto. rel.").

Sí, pero el complementarismo formal no se verifica, y el cromático es un hecho. Sean las innegables intenciones de las fuerzas plásticas todo lo violentas que se quiera, viven contenidas en el dinámico equilibrio de la obra de Dios. Paralelamente, la obra del artista se distingue por la mayor o menor intencionalidad de sus partes y de conjunto. Un vuelo de bóveda sugiere ya con la idea de dominio la de un rudo enlace de empujes contrarios de que depende su armonía. Un Faraón o un torso de Fidias o de Miguel Ángel, muestren o no la torsión muscular o el gesto activo, envuelven a quien se les acerca en las ondas de su energía organizada o plástica. Ver una flor y sentir su perfume y la gracia de su destino son efectos simultáneos, rápidos y totales. Basta, pues, con las expresiones sintéticas y acentuadas, y no hace falta desintegrar las cosas y entrecruzar materialmente sus

partes para entrar en su vida íntima y de relación o evocadora. Como la exagerada expansión luminosa del color debilitó la realidad sustancial de las imágenes, la exagerada expansión dinámica de las formas acaba también por destruir la realidad, atacando las leyes fundamentales de su apariencia, base del conocimiento, de la emoción simpática del arte, a través del diálogo de sus imágenes con las naturales. El futurismo lleva en sí un germen deletéreo que no puede compararse al del impresionismo. Por grande que sea el espesor de su sustancia, es antiplástico, se mueve, como un océano de pesadilla, fuera de las formas adecuadas de la sensibilidad. La limitación del arte es la de los seres, fuente de emociones franciscanas o heroicas nacidas de su contraste, que la involución futurista confundiría en la pasta originaria del mundo. Porque si el espíritu puede ser místico, no el cuerpo.

§ 23

El mismo error materialista, o esotérico, sitúa la visión del autor y del espectador en el centro mismo del objeto, rodeado de un horizonte infinito:

"La inspiración, esto es, el acto con que el artista se sumerge en el objeto viviendo su movimiento característico, nos dice que no hay en la Naturaleza líneas perpendiculares absolutas o líneas horizontales absolutas. De perpendicular o de horizontal, no hay más que un punto situado a la altura del ojo que observa, pues todo el resto, arriba, abajo y a los lados, prosigue en torno a nosotros en líneas convergentes al infinito. Se puede, pues, decir que en la sensación el artista es el centro de corrientes esféricas que lo envuelven por todas partes. El cuadro futurista no es ya

un escenario sobre el cual se desarrolla el hecho; es una construcción irradiante de que el artista "y no el objeto" forma el núcleo central". (Boccioni, *ob. cit.*, cap. XV: "El espectador en el centro del cuadro"). "Por tanto, las leyes de *composición*, de *claroscuro*, de *dibujo* y de *color* son echadas por tierra. Al revés de lo que decía Cézanne: "Los bordes del objeto huyen hacia un centro situado en nuestro horizonte"; el futurismo establece: "Los bordes del objeto huyen hacia una periferia (ambiente) de que somos el centro". (Ídem. íd., cap. XVII: "Trascendentalismo físico y estados de ánimo plásticos").

Procedimiento lógico, no puede negarse, de acuerdo, con la inversión trascendental propia de la escuela. Pero la emotividad exterior complementa y sugiere la interior. Un escritor ruso, por ejemplo, describe así la lucha de un hombre y un perro por un pedazo de carne:

"Nunca, ni por descargas eléctricas, traspasó las carnes del vagabundo un vigor de tamaña energía, en palpitaciones bruscas, de resorte, o en presión lenta, de montaña, sin poder distinguir, después de los primeros momentos, en cuál de los dos cuerpos se producía cada explosión de violencia, confundidos la bestia y el hombre en una masa de músculos en torsión, cuya voluntad inicial de lucha se había despersonalizado, convertido a ciegas oposiciones de fuerza bruta... Y tan fue así, que supo de ajeno testimonio que había vencido el can. ¡Buen tema escultórico si no fuese desmedrado por los vestidos!"

Y otro personaje del mismo autor, no puede menos de pensar después de una acción violenta:

"¿Cómo expresará mi rostro el terror de mi alma?"

En uno y otro caso el instinto declara la importancia de la emoción formal. El teatro, con auxilio de la palabra, expresa a un tiempo lo interno y lo externo de manera más precisa que las artes plásticas, las cuales tienen, sin embargo, a su favor la elocuencia total de lo que no se dice, porque tampoco se puede expresar con palabras; y en verdad tienen la misma fuerza de sugestión los personajes dramáticos y los del Arte; quién sabe si la palabra no sirve para sustituir al medio plástico por el cual se ordena en sentidos esenciales, heroicos, se profundiza y transforma la pequeñez del hombre y del actor. No se trataría, en el fondo, de límites, sino de conversión de efectos por los medios naturales de cada arte. La Naturaleza suministra mucha pruebas de esta correspondencia sustancial y emotiva de los seres: dando bases minerales a la química misteriosa de la vida; quietud a la circulación de los astros, y forma de odio al deseo del bien. ¿Por qué la contemplación del cielo, pausado y silencioso, sugiere la idea de la música de ritmos y acordes más complejos (Bach), y ésta, con su movimiento de fuente eterna, devuelve tal reposo celeste al ánimo, como dice la leyenda de aquel monje descuidado en oir el canto de un pájaro que volvió una hora después y habían corrido siglos y ya no encontró comunidad, sino las ruinas de su convento? Cierto es para la vista el dicho de Zenón haciendo consistir el curso de un móvil en una serie de inmóviles, quieto en el punto que se mira. Corta el mar la Victoria de Samotracia; vuela, apoyada en los pliegues de su túnica y abierta en el aire como una estrella infantil, la de Arquermos. No hay duda. Miguel Ángel, Rude, Bourdelle, hacen vibrar con la mayor violencia sus figuras cerradas. La simple sensación dinámica de que habla el Futurismo se da satis-

factoriamente con las actitudes y las deformaciones expresivas, siendo, como dice Rodin, elemento vital de la forma bien entendida. Colocada la mira del artista adentro del objeto, como las víctimas de un derrumbe ven y oyen debajo de los escombros, puede, a lo más, organizar un conjunto de valores abstractos, por muy coloridos y nerviosos que sean, hasta líricos y musicales, si se quiere, y nunca un verdadero orden plástico que, como el natural, asegure todos los efectos posibles de sensibilidad y de espíritu, exteriores e interiores.

§ 24

La técnica del Cubismo abierto y del Futurismo ha tratado de reproducir el estado de previa imaginación y atmósfera continua del fruto concreto, de la imagen real, al modo de la mente confusa, rica en el centro de su total verdad —pura actitud contemplativa del espíritu— que origina los puntos fijos de las ideas, oscilantes sobre un abismo de hielo antes de hallar la forma de su libertad en la luz. (Ésta la alcanzan, justamente, por la inspiración del Arte y del pensamiento cuando imitan los procesos de la Naturaleza visible, de la cual son conciencia en el hombre). Ese estado preformal que quiere abarcarlo todo se quedaría reducido, por sucesivas abstracciones, legítimas, fatales, casi a valores numéricos del mundo que deja fuera de su red; unidos a la agitación dionisíaca del alma crean la materia inmaterial de la música, de la lírica y aun de la arquitectura; contribuyen al ritmo y a la expresión de la plástica; y, por lo mismo, no se necesita pedir de unas artes lo que otras dan magnánimamente; más cuando se piensa en la comunicación sim-

bólica de sus distintas formas, por medio de equivalencias que revelan la original unidad del espíritu. Como se trate de hacer música sólida o coloreada, ello no será menos lírico, y sí un arte intermedio, decorativo, que no destruye los principios de la figuración natural histórica. Sentado lo último, algunas obras de Leger, Metzinger, Gleizes, Russolo, Carrá, Balla, Soffici, Severino y otros pueden considerarse dotadas de cierto encanto sugestivo, y algunas como *La Fábrica* de Picasso; *Gustar*, de Metzinger; *La Mujer de los Phlox*, *La caza*, de Gleizes, y hasta una que otra escultura de Boccioni o Archipenko no son rigurosamente cubistas ni futuristas, sino aplicaciones más o menos felices del impresionismo avanzado. No deja de ser la deformación, es cierto, un medio común a las escuelas modernas de arte, y lírico de calidad, como lo prueba que haya sido adoptado por la música de la época (Debussy); pero la inversión de que habla Boccioni corta las dos corrientes en absoluto y secará en su fuente la del Cubismo y del Futurismo, que son la estática y la dinámica de una misma morfología negativa. Todos los demás principios técnicos derivados adolecen, y es lógico, del mismo vicio de origen.

§ 25

El solo buen efecto probable del cisma sería el de todas las crisis de ideas, de rehacer la conciencia cabal de las cosas, cuando menos de su N. S. E. O., que necesita el espíritu para emprender, con la firmeza del vuelo, sus grandes desarrollos históricos. La misma escuela socrática de donde parte la crítica del conocimiento hasta Kant, que cambia su curso invirtiendo los términos como en la solución astronómica y con-

cluye que las cosas giran alrededor del juicio para tolerar sus leyes y no para imponerlas, origina la crítica de la sensibilidad que el Cubismo y el Futurismo han querido resolver también, como la filosofía moderna, roto el equilibrio kantiano, por la identidad o predominio alterno o conjugado de lo subjetivo y de lo objetivo. Un texto de Platón y su a propósito, servirán de prueba y ensanche de nuestro asunto:

"El relieve egipcio, la plástica plana más rigurosa que conocemos, fue, desde la antigüedad, tan completamente suplantada por la concepción griega del relieve, que poco a poco cesó de existir como forma de arte; aparece, en consecuencia, a los ojos de los que han vuelto a descubrir el arte egipcio, como su elemento más extraño. Los mismos que han estudiado el relieve egipcio lo consideran, a causa de su falta de perspectiva, como anterior al relieve griego. H. Schaeffer — en un estudio, "Ficción y Realidad" *(Revista de la lengua y de la arqueología egipcia,* fasc. 48) — prueba con textos de literatura babilónica antigua que los fenómenos ópticos de la perspectiva fueron perfectamente conocidos en la época pre-griega, si bien el arte no acertó a emplearla, y cita en apoyo este pasaje de la *República,* de Platón, libro X: "Sin duda, el mismo grandor percibido de cerca y de lejos por la vista no nos parece igual. Más aún, los mismos objetos nos parecen curvados o rectos según que los miremos en el agua o fuera del agua, y cóncavos o convexos por la ilusión de los colores, manifestando estas confusiones que parte del extravío reside en nuestra alma. Es, pues, sobre tal disposición de nuestra naturaleza que se funda el arte del dibujo en perspectiva, que no descuida, por lo visto, procedimientos de charlatán o de prestidigitación y otros artificios de

la misma especie". "Lo que se refiere a la mesura y el cálculo, será la parte mejor del alma, y lo contrario su parte peor". "La pintura y todas las artes de imitación realizan sus obras lejos de la realidad y se aproximan a lo que se halla en nosotros lejos de la razón, al enamorarse de aquello que nada tiene de sano y de verdadero". "Pues que siendo malo, se une a lo malo, el arte de imitación engendra lo malo". Y Schaeffer reconoce "que en la oposición entre la pintura en perspectiva y aquella que no emplea los escorzos, no se trata sólo de grados distintos de desarrollo de la visión artística, sino de puntos de vista diametralmente contrarios en la reproducción del mundo sensible". "Normalmente, la visión no se desenvuelve jamás del lado que le es extraño; más aún, es un punto de vista sistemático el que provoca su desenvolvimiento de un determinado lado. No se puede explicar la falta de perspectiva en el arte egipcio más que por una resistencia ética contra la fijación de las ilusiones ópticas; lo cual corresponde, por otra parte, al sentido artístico claramente manifestado por su arquitectura y por su estatuaria. La concepción rigurosa de las superficies, que hasta en Egipto debió ceder el lugar a la concepción griega y que nosotros encontramos, limitada y modificada, en el arte romano, comienza a revivir, después de tan largo tiempo, en el arte moderno. Recién ahora estamos a punto de comprender, histórica y artísticamente, el relieve egipcio y de admirar sus cualidades superiores". "Como la estatuaria, el relieve se proponía la reproducción de los cuerpos. Mas en el relieve los cuerpos adhieren a un fondo invariable que impide el desarrollo de su volumen. Las figuras en relieve son así formas incompletas, cuyo efecto artístico no debe ser, sin embargo, el de un fragmento,

sino el de un todo. Ya que la figura en relieve es necesariamente limitada en su volumen, formando parte integrante del muro, el artista debe, o dar la ilusión de que estos obstáculos no existen, conservando a sus figuras la apariencia y el movimiento de la estatuaria, como en el relieve griego perfeccionado, o bien debe hacer de esta falta de volumen un elemento mismo del estilo. Este último partido es el que siguieron los artistas egipcios. Los mismos artistas que dieron a las estatuas la forma de cubos desmesurados, que llevaron la relación de las figuras humanas a las dimensiones de las rocas, han sabido crear, con las mismas consecuencias productivas, el bajorrelieve egipcio, esta manifestación tan delicada, casi incorporal de su arte". *(La escultura egipcia,* por H. Fechheimer. Ed. Crès. París).

Esta resistencia ética o amor de la verdad sirve también de fundamento a proposiciones capitales del Cubismo y del Futurismo, que se corresponden con las tradicionales de Occidente y de Oriente, la forma profunda, integral (Picasso, Boccioni), y la plana (Gleizes, Metzinger); y nada más fútil en boca de artistas que tales reparos a la ilusión funcional de los sentidos, de la experiencia y hasta de los juicios. La desconfianza platónica, extensiva a los poetas en el diálogo citado, es franca y se justifica, precisamente, por la ilusión realista del espíritu antiguo. Después de Hume y de Kant, organizado, a pesar suyo y a favor de su crítica, el panteísmo subjetivo, de universal influencia, el mismo prejuicio se disimula en su aumento añadiendo a la ilusión de un sentido las ilusiones de los otros, identificando, en fin, el sujeto con el objeto. La llamada forma integral, característica del Cubismo abierto, fase actual de esta escuela francesa, responde a idénticas preocupaciones obje-

tivas. Si no el carácter y significado, la estructura general de su arabesco es casi la misma del Futurismo italiano, que, surgido después, impone poco a poco su estilo. De todos modos, una crítica de sus principios abstractos puede referirse a una y otra tendencia indistintamente.

§ 26

"La primera fase del Cubismo procedía de la reacción contra la fluidez impresionista, impulsada por la obra de Cézanne y por su célebre frase, tomada, con abuso, al pie de la letra: "En la Naturaleza todo se reduce al cono, al cilindro y a la esfera". Pero no bastaba afirmar contra el Impresionismo, que en la percepción visiva de lo real el sentido del tacto tiene, por el recuerdo de precedentes experiencias, tanta parte como el de la vista, de donde no podría ser menos el volumen que el color en la representación de los seres y de los objetos; era preciso todavía preguntarse si nuestro conocimiento del volumen no pide para ser manifestado algún modo pictórico desconocido por completo de la antigüedad. Si es cierto para nuestros ojos que cuando miramos un objeto no podemos ver sino los lados y los planos expuestos en perspectiva al objetivo, no es menos cierto que, ya sea por una experiencia anterior o por una inducción basada en la analogía, conocemos y hasta sentimos también los lados del objeto ocultos a nuestra vista. Movido por estas consideraciones, el español Picasso imaginó una manera pictórica capaz de traducir los seres y espectáculos naturales en su totalidad. Lejos de estilizar y esquematizar las masas y las líneas solamente, como hace, por ejemplo, la horrible escuela de Beuron, Pi-

casso analiza un objeto en todas sus fases por medio de una especie de mensura, a fin de poner en evidencia su valor cúbico, su volumen, y de ahí el nombre de Cubismo; vuelta, hoja por hoja, delante de los ojos, como por una especie de refracción circular, el espectador tendría una visión entera, definitiva y, por así decirlo, inmutable de la realidad. Este análisis no es para Picasso más que un tejido melodioso de líneas y de tintas, una música de tonos delicados, de claros y de oscuros, cálidos o fríos, un simple jeroglífico con que se escribe, para quien pueda leerla, una verdad líricamente intuida, y no una metafísica o geométrica descripción integral de los sólidos figurados; da el giro de las cosas mismas, sus impresiones sucesivas, considéralas poéticamente bajo todos los ángulos, muéstralas en su totalidad y perpetuidad emotiva y con la misma libertad con que el Impresionismo daba sólo un lado y momento". (Soffici, *ob. cit.*).

El planismo de Gleizes, también clasificable entre las técnicas del Cubismo abierto, responde a un escrúpulo semejante al que, según Fechheimer, sirve de fundamento al relieve egipcio:

"La pintura es el arte de animar una superficie plana. La superficie plana es un mundo de dos dimensiones. Pretender investirla de una tercera dimensión, es querer desnaturalizarla en su esencia misma. El resultado obtenido viene a ser la imitación *trompe-l'œil* de nuestra realidad material en sus tres dimensiones, por la supercheria de las perspectivas lineales y de los convencionalismos de iluminación. El pintor debe pintar en sus dos dimensiones. Déjense al escultor las tres dimensiones. Para él son tangibles. Lo que es verdad para el escultor no es más que ilusión de la realidad para el pintor que se esfuerza en expresarla

con más medidas de las que dispone. La pintura tiene dos medidas; la escultura, tres. La vida de la superficie depende de esta evidencia. En su defecto, sólo hay apariencia y truco. La pintura que tiene esta conciencia es verdadera, aunque parezca alejarse de la realidad". (*Del Cubismo*, por Alberto Gleizes; capítulo I: Identidad).

Según se ve, la veracidad cubista y futurista no es mayor que la clásica. ¿Por qué del respeto de Boccioni y de Picasso por lo que no se ve, y de Gleizes por el artificio del plano pictórico y de su desdén por las leyes naturales de la visión? Lo ético sería negar las dos cosas, como hace Sócrates, o, cuando menos, ceder a la evidencia de los ojos con la misma buena fe de Paolo Ucello al inventar la perspectiva. Se podrá, en cambio, decir que si la ilusión es el medio del Arte, mejor cuanto más se aumente; y esto es verdad con relación al medio propio de cada arte que el Cubismo y el Futurismo quieren traspasar y no pueden y no es necesario. Cierto es que la Naturaleza para comunicarse con el hombre, en magnitud y en variedad, ha debido hacerlo por medios adecuados, significativos, que sólo un niño de pocos meses o un filósofo en las nubes pueden tomar como engaños de los sentidos; pero los ojos perciben y enriquecen las sensaciones plásticas; los oídos, del sonido; y la imaginación crece por todos los intérpretes corporales, se deleita con la versión de cada uno y expresa, también con palabras, que son signos, el parecer del mundo. La verdad de las emociones, la única digna de regir la moral artística, encuentra sus límites en la necesidad de expresarse por la unión de los medios de industria y naturales de cada arte, lo cual debe hacerse con la mayor libertad del alma. Así, la perspectiva plana del relieve

egipcio, que por la pureza de la línea no puede ser comprendido entre los casos de dibujo bárbaro caracterizados por la ley de frontalidad de Lange, y más bien hay que entender como una solución decorativa que no destruye el efecto arquitectural de los muros; la de mosaicos y tablas bizantinas, que resulta del medio técnico, del candor de los artistas y de áridas convenciones; la esquematización de perspectiva natural o su deformación practicada por tantos artistas modernos, para mantener los colores en luz o los motivos del tema en la fuga de sus formas: todas las alteraciones son legítimas cuando son naturalmente posibles.

§ 27

Ni siquiera la sustancia flúida del sonido y de las ideas permiten al músico y al poeta cruzar de infinitas relaciones presentes la esfera de su obra; palpitan como implicadas en las que afirman su existencia, por muy abierto que sea su organismo; y entre el riesgo de la pobreza y de la riqueza navega la virtud del pensamiento, que necesita sacar sus conceptos del caos. La imaginación sin hilos, las palabras en libertad, pedidas por Marinetti, han de ser de urdimbre sutil que no se ve, para unir rápidamente los puntos más lejanos de una emoción y herir con su relámpago el alma descuidada. No hay manera de expresar o comunicar algo, sin alguna sintaxis; cuanto más, las interferencias plásticas, subordinadas a medios físicos más densos, tendrán que evitarse, no siendo necesario el remedo tosco de la poesía que intentasen; porque las atribuciones de todas las artes desaguan en cada una de ellas por misteriosos canales y equivalencias,

formando una plenitud espiritual que justifica la propiedad de sus leyes. Para trasladar al plano sólido de las artes la imaginación gaseosa del Futurismo, se impone el desuso de los motivos naturales enteros, que fragmentados y con el valor de signos constituyen jeroglíficos compenetrados, sinfónicos, de intuición mental más que sensitiva. En defensa de la solidez de la realidad se reaccionó contra la fluidez del Impresionismo y se destruyen ahora los más someros vestigios de la apariencia, sin los cuales la realidad no existe para el hombre. ¿Es que los elementos de color y de dibujo no permiten las más ricas y profundas armonías en movimiento? No hay otro medio de hacer plástico y emotivo un concierto de Bach. ¿Que la condición imitativa rebaja la dignidad del Arte? La idea más abstracta es hija de una imagen; y ya se había llegado a comprender también que el Arte no describe; como una ciencia, define, reduce a la unidad de la emoción íntima, impulsiva y ardiente o de vasto silencio, la pluralidad sin fuerza de los aspectos inmediatos.

§ 28

El temor de ser alcanzado por la reproducción mecánica es ajeno a este positivo entendimiento de la obra de arte; aun de la futurista, que muchos podrían comparar burdamente, sin duda, a la diversión de feria que consiste en instalarse sobre un piso balanceado en el eje de una gran caja rotatoria cuyas paredes ostentan muebles de bulto fingido, ventanas con vistas de paisaje, de edificios, y que al girar producen la ilusión terrible de un torbellino de derrumbes. Como sería infantil creer que las máquinas de cálculo agotarán el pensamiento matemático; si un día absurdo

pudiese hallarse la fórmula industrial de un arte verdadero, por impersonal que fuese, los inventores y los operadores serían los mismos artistas. No habría cuestión.

Una de las vías de escape de la actividad estética será, cada vez más, los tan lamentados límites de las artes, los naturales y los de artificio. Puede aplanarse la perspectiva de la forma y del color que traducirán emociones cualitativas y no cuantitativas del espacio, como dice bien Gleizes (*ob. cit.*, cap. X: Colores); puede aceptarse el encanto o la grandiosidad que la ficción óptica proporciona en cuadros de Ghirlandajo, de Rafael, de Carpaccio; puede ser un error, aplicada al relieve de Ghiberti; problemas derivados de los anteriores (pues a fin de cuentas todo es perspectiva), se resuelven por el artista inspirado con la misma libertad: el color brillante para la expresión lírica, Patinir, Veronés, Van Gogh: el claroscuro para la expresión dramática, Greco, Rembrandt, Cézanne; y su ecuación, para la expresión ecuánime, Velázquez, Holbein. Ticiano; términos de sabiduría de un artista dado, no del Arte; el ardor de Rubens, Renoir, Goya, Delacroix; la vivacidad de Monet, Sisley, Pissarro; el contraste y la deformación del impresionismo avanzado, Seurat, Lautrec, Van Gogh, Bonnard, Vuillard..., dan origen a múltiples líneas de realidad emocional, que es la que importa, contrapuestas, paralelas, cruzadas en obras eternas más que futuristas; todo es perspectiva y es lo de menos, porque los grados de su adaptabilidad son innumerables; pero hay un índice de transformación que rebasan el Cubismo y el Futurismo, dejando sus obras apartadas de la percepción natural del hombre mientras los siglos no cambien los órganos, los afectos y el intelecto mismo de

5

la especie, y entonces Dios dirá. No se comprende — en el orden práctico del Arte, que no es el filosófico — el propósito de retroceder a los seis días del cansancio divino en la forja del caos. Aparte del deleite causado por la realidad ilusoria del Arte, la desconfianza platónica puede replicarse, no menos filosóficamente, con la fe cartesiana en la veracidad de unos sentidos que no son obra del hombre... Ilusiones que serán la multiplicación simbólica de la verdad, su espejo, los puntos de infinitas inclinaciones y profundidades, en estrella, en sonido, en colores, con que la conciencia total asiste a su acción misteriosa, pero indudable... Esta hipótesis, bien sensata, permite comprender cómo los límites, naturales y voluntarios, de las artes serían punto de apoyo para el conocimiento emocional del mundo, y libertad de acción para el espíritu, que libre de todo límite o resistencia, fuera de las formas sólo es un viento desesperado.

§ 29

"Diferencia íntima, profunda, fundamental, del estimulante lírico, dinamismo de la vida moderna, comporta una diferencia necesaria de tejido expresivo plástico". (Soffici, *ob. cit.*).

Puede ser cierto y una de las causas que tanto diferencian las corrientes de arte moderno, a expensas del amplio índice de transformación plástica puesto en evidencia por los capítulos de una historia no menos rica en variaciones emocionantes que la de los hechos morales y políticos. La evolución se marcará también, y mucho, en la elección de los temas, que no son despreciables, como asegura la crítica revolucionaria, pues tanto puede existir la condición de bue-

na pintura en solo un elemento como en un agregado, en una figura y en todas las de una escena. Tampoco es exacto que el movimiento sea el único carácter de la modernidad. La acción veloz del espíritu se refleja, como antaño, en el rostro del hombre moderno y en la fijeza anhelante de sus miradas. ¡Cuánto se parece a esta quietud activa del espíritu la condición de casi ubicuidad que la hipótesis del movimiento máximo impone a los cuerpos! Los mismos futuristas lo prueban con sus esquemas de corrientes simultáneas, en acorde fijo y absoluto. Expresión abstracta que, acompañada de la formal, complementa el buen arte de todos los tiempos. El sentimiento de la Naturaleza nunca fue más vivo que en la época moderna, y no corre, precisamente, en automóvil. Bien está el canto épico del maquinismo, y el del silencio en el templo añil de la tarde.

Conclusión: más que en el pasado, en el presente o en el futuro, el espíritu obra en la eternidad.

EL VERSO CORPÓREO

Conferencia dada en "Reuniones de Estudio". Montevideo.

§ 30. Puntos mentales de la forma. Las figuras del arte son espirituales. El número de la geometría analítica dirige los movimientos de la forma orgánica, mientras que la geometría de Euclides preside inmediatamente las formaciones minerales y arquitectónicas Despliegue formal del punto matemático irreductible. Fábula del roedor de Borel. § 31. La figura escultórica. Valoración abstracta del modelado. Líneas muertas. Variaciones musicales de un dibujo de Rodin. Versión lírica de un desnudo escultórico. § 32. Docencia del plano. Enlace de la escultura y de la pintura. La verdad del plano y la verdad óptica. El muro y la madera del grabador concilian las dos verdades. § 33. Crisis de los valores. Claroscuro y claricolor. El doble Impresionismo y su limitación cromática. § 34. Las tintas tonales. § 35 Los medios del arte. La finalidad está comprendida en el desarrollo de los medios que exige. La discusión de los medios pondrá en su lugar el claroscuro y el luminismo. Rotura del continuo: ley expresiva dominante. Expresionismo: continuo de estupor y superficie § 36. El verso corpóreo. Todos los medios de percepción y de representación de que dispone el hombre son indirectos. Legitimidad de la metáfora plástica, reclamada por el cubismo (verso corpóreo). Sus leyes a la luz de la poesía. El concepto de simultaneidad. Musicalidad del universo de las Artes y de las Letras. *Un laberinto sin hilo de Ariadna es una burla monstruosa del ingenio.*

Je suis un mathématicien.

AUG. RODIN

§ 30

No es de realidad menos platónica la figura plástica que la figura literaria. Si no le es posible a un

lector o espectador, ni al poeta, poner en imagen visual figuras tan presentes, con todo y su extremada espiritualidad, como la de Don Quijote o Hamlet, tampoco un pintor o escultor puede hacer más que un fantasma de las figuras corporales. Bastaría recordar el mecanismo de la visión para concluir que si pintamos lo que vemos, no hay manera de salir de un mundo de imaginación leve y armoniosa como el de la música; pues no hay magia mayor que esta de que las magnitudes del cielo y de la tierra vengan a disminuirse juntando sus límites en la imagen ocular sin que de ello se den cuenta el niño ni el hombre, que dirigen sus actos con ese anteojo. Lente de sangre, fue copiada en cristal por la ciencia del hombre, y hace exclamar a Chesterton:

¡Dame ¡oh, Dios! ojos milagrosos para ver mis ojos, vivos espejos versátiles, más inauditos que las cosas que ellos ven!

Hay una clase de imágenes misteriosas que no son reales (ninguna es "real", siendo imagen, fantasma): cuando el objeto está situado entre el foco de la lente y el ojo, la imagen se presenta delante *virtualmente*. Considerad ahora que las imágenes vivas en el seno de la memoria (más cerca de la mirada no pueden estar), son del todo irreales. Muy sencillo, y no se puede sumariar; porque del no darse cuenta de la *ingeniosa* combinación de los sentidos, ordenada para comunicar por modo indirecto los seres más desproporcionados, nace un concepto de lo real que entorpece el buen funcionamiento de la vida estética. La discusión de los medios del arte no se ha establecido en el campo mental del hombre, sino en la historia; como si dijéramos: el hombre se echa a vivir con medios que no dirige, y por la acción repetida a tra-

vés de los siglos algunos hombres consiguen el conocimiento y la determinación de medios parciales y gobiernan una época; de donde resultaría la historia del Arte como Universidad en que se estudian por grados las disciplinas de una facultad en sí misma inmanente, consustancial del espíritu; en una época es la perspectiva, en otra el claroscuro, en otra el color, en otra el estilo de las formas, en otra el ritmo abstracto de los volúmenes: y las escuelas propias, en resumen dramático: planismo, clasicismo, impresionismo, cubismo...

Ahora que se han hecho en despliegue histórico todos los cursos necesarios, cabe la esperanza de poder vertebrar las diversas disciplinas en la facultad estética del ser original, o habrá, si no, que creer en el absurdo de un determinismo ciego de la vida, de rango inferior al de las cristalizaciones minerales. Un criterio más lógico sería el que explicase las diferentes tendencias como posibilidades radiales, no agotadas, de expresión, que se excluyen como las partes de un árbol, desnudo leño en invierno, y, de la primavera al otoño, la hoja, la flor y el fruto; o por analogía con los tejidos del cuerpo humano, que, de unidad apenas variada virtualmente en el germen, viene a unidad de armonía de órganos tan distintos como el músculo, el cerebro y los ojos. La única ley común a las diversas manifestaciones del Arte consistiría en alcanzar el plano de aparición, que es de pura objetividad racional, tanto para Fidias como para Picasso. Esto no deja de ser exacto porque no lo sea la máxima de Cézanne: En la naturaleza todo se reduce al cono, al cilindro y a la esfera. Pueden añadirse todas las formas del espacio de tres dimensiones y del espacio plano, del que se desprenden a favor de una economía en verdad mila

grosa: corriendo una recta paralelamente a sí misma, nace un rectángulo, que al girar sobre uno cualquiera de sus lados determina un cilindro, mientras la diagonal engendra un cono; si la misma recta se hace rotar sobre un punto medio, nace un círculo, que al girar sobre cualquiera de sus diámetros engendra una esfera; y cortando en la esfera seis casquetes opuestos (según tres ejes normales entre sí), nace el cubo; en resumen, todas las figuras de la geometría euclidiana provienen de la revolución de un plano, y éste del avance de una recta, y ésta no es más que la sucesión de un punto. Luego veremos cómo se evapora, no el punto, sino la recta en ejemplo de Borel tan desconcertante como el conocido *handicap* de Zenón de Elea en la carrera de Aquiles y la Tortuga.

La máxima de Cézanne que tanto influyó en las escuelas cubistas, siendo falsa, no dañó su obra ni la de aquellos artistas de talento que la aplicaron característicamente, porque poseía una virtud constructiva ya probada con éxito por el arte clásico; y es de aquí, no del recio axioma, de donde se origina el aire de familia que favorece el gusto de obras tan distintas como los paisajes de Cézanne y los de André Lhote; la *Basílica de St. Maximin* de André Derain y *Paisaje Romano* de Chirico; frutas y objetos agrupados por Braque frente por frente de las niñas de cristal vivo de María Blanchard, muy a gusto, a su vez, entre la *Conquista del Aire* o *La Artillería* de La Fresnaye y una campiña violenta de Van Gogh.

No habría interés en suplantar el axioma cubista por lo general de su virtud, si ésta no fuese más fecunda y liberadora de estrechez rutinaria; y no es dudoso que la obra mejore si un falso principio cede a un principio verdadero su plano de influencia, por muy

remota e inofensiva que sea. Los que especulan sobre esta *última ratio* de la plástica, olvidan que hace unos tres siglos Descartes "no pudiendo ejercitar el entendimiento sin cansar la imaginación, constreñido a considerar siempre las figuras", inventa la Geometría Analítica, de que nacen las variedades del cálculo moderno; funda el enlace, para toda la matemática, entre el número y el espacio; por medio de dos coordenadas o de tres, como quien dice rayas en cruz o en triedro, pueden situarse en valor todos los puntos de una forma y ser expresados en ecuaciones independientes de toda representación gráfica. Esta geometría general tanto rige los *entes de razón* (figuras de la geometría euclidiana), como los *entes sensibles*. La colina y el caballo; una sinusoide y una guitarra o una enredadera; el beso imposible de dos asíntotas que dan paso a la proa, coreada de nubes y delfines; columna rota y ángel, están regidas por variaciones musicales del número en el eje de una función cohesiva y grávida.

No hay, pues, fundamento para subordinar las figuras de la naturaleza ni aun al cubo ni a la esfera que son las más absolutas, ya que unas y otras configuran el espacio, de cualesquiera dimensiones, a favor de un principio superior, más libre y simple, como es el movimiento del número. Un matemático moderno ha dicho que no es empresa imposible reducir a un sistema de ecuaciones el continuo formal de la Venus de Milo; y, nótese bien, no se trata de suplantar la figura o inscribirla en porciones de cilindro, de esfera o cono, sino de cifrar cada una de las líneas, en contrapunto que dilata el continuo de su forma. Esto prueba también que los números del artista preceden a la fórmula del matemático; gobiernan sus ojos. Los estudios moderados de este orden que siempre ha he-

cho, en especial de las leyes de la proporcionalidad (*A B C de la Peinture*, de Sérusier), no se oponen a la discusión estética y de los medios específicos de su arte.

Debemos considerar la virtud de aquel punto de apoyo o número a que se reduce la diversa figuración de la naturaleza y de la geometría, en la prometida fábula del roedor de Borel. Permitió este ilustre matemático francés a un ratoncillo compañero de soledad, que royese la varilla métrica dejada en un estante. El primer decímetro desapareció en una noche, pero no se notaba, porque el animalito había tenido la astucia ¡cosas de ratón! de roer un centímetro alrededor de cada una de las articulaciones del metro, y quedaron sueltas las diez partes, apenas disminuidas. Al día siguiente royó un poquito de cada una de las piezas; en total, un centímetro. El tercer día hizo lo mismo en la medida de un milímetro. El sabio sonrió al comprender el ritmo decreciente de la faena, y solicitado por sus meditaciones de campo astronómico se olvidó de sí mismo, del metro y del ratoncillo. Un día entró al estudio una hija o sobrina muy gentil del matemático, y le dice: "He buscado el metro donde estaba siempre, y ha desaparecido. Yo creo que tu ratón lo ha devorado". "No puede ser —contestó el sabio—, porque es un continuo denso en todas sus partes". "Te digo que ha desaparecido. ¡Espera! ¡El ratoncillo está ahí! ¡Se agita de una manera extraordinaria y roe algo invisible!". "Está atacado de una locura decimal. Pero no te intranquilices; ya devolverá el metro entero, como un fakir. ¿Recuerdas la *Piel de Onagro* de Balzac? Disminuía a medida que colmaba mágicamente un deseo de su poseedor, a expensas de la vida. Pues bien, no hay encantamiento posible contra las

virtudes del número". "Lo que tú quieras, pero el metro ha desaparecido". "Apenas habrá desaparecido una novena parte. Aquí tienes la cuenta. Cada sumando es el consumo de un día", contestó el sabio imperturbable, mientras desplegaba el curioso balance, de una evidencia palmaria:

Consumo:

$$\frac{1}{10} + \frac{1}{100} + \frac{1}{1000} + \frac{1}{10000} \ldots = 0{,}1111\ldots$$

§ 31

Este punto inmaterial del matemático recobra su virtud expansiva al dibujar la hondura de una forma: "pechos hondos de doncella", dice Anacreonte. Cuando M. B. Berenson habla de líneas y superficies muertas, desprovistas de valores táctiles, y comparables a las frases hechas y latiguillos de mala retórica, o a las melodías de solfeo escolar (violinata), no destruye la esencia de puro pensamiento que constituye la forma plástica, si atribuye a la visión cualidades de otras sensaciones; quiere decir que parece viva a los ojos, como si ondulase debajo de los dedos. Hay que aclarar aún que no se trata de cualidad vital, que más bien rebaja el modelado, sino de armonía de valores formales que levanta el pecho de una estatua con vida exaltada que ya es canto y no vida; puesto en escala humana, el tórax del Teseo resultaría monstruoso. Aunque tiene más cualidad vital, no hay figura real de hombre que pueda suplantar el *Gatamelata* o el *San Jorge* de Donatello. Se ha dicho que cualquier figura de Houdon —el Mirabeau o el Voltaire— es una

biografía; son mucho más: personajes de teatro. Hay el heroísmo de la gracia: la *Diana*, de Jean Goujon; de la carne voluptuosa o materna, en Maillol; de la forma límpida, cristal humano, en Despiau; pero un desnudo de Canova, con todas sus líneas muertas, no es un cadáver digno de la *Lección de Anatomía* de Rembrandt: de modo que no se trata de muerte o vida en el sentido llano de las palabras. Cuando Miguel Ángel, ciego, repasa con las manos un torso antiguo, y Beethoven, sordo, compone al piano, actúan idénticamente; los dos hacen música por comparación de valores abstractos: ¡lo mismo que hacían uno y otro cuando gozaban del sentido propio de su arte!

Con licencia del escultor, vamos a seguir el doble movimiento de sus ojos y de sus dedos del modelo a la arcilla. Como quien escribe las notas en el pentagrama, oprime y extiende lòs valores notables de un esbozo muy avanzado; señala en el aire, por encima de la forma, el sentido de su movimiento de perfil, conjuga esta línea en tercio anterior y posterior y parece querer enlazar la ondulación de la sien y del pómulo hacia la barbilla; se ve entonces que un fraseo tan premioso está sostenido por la idea de un desenvolvimiento continuo, y se percibe así una vez establecido; una frase melódica tampoco vive, aunque se ejecute fielmente nota por nota, mientras no fluye de la primera a la última con perfecto conocimiento de su curso y desenlace. Todas las líneas o perfiles conjugados y en contrapunto armonioso acentúan los valores, eliminan repeticiones o las producen con significado rítmico, sin perder de vista, sumido en la trama de los intervalos, la dirección de las coordenadas en todos los planos. No es revolución simétrica de superficie engendrada por el torno del alfarero o del eba-

nista; es consonancia de valores alejados entre sí y fuera de toda figura previa de geometría o de canon anatómico; los ritmos largos actúan como las evoluciones del tropero a caballo contra los desbordes de la torada; las ideas y las palabras en ritmo articulan también la figura del recuerdo y vive así contenida y libre, en el vaso invisible del verso. Este modelado sobre puntos de aire, cede a los impulsos inspirados que terminan por hacer de la obra del artista una expresión autónoma y simbólica de la figura real, musicalizada en arquetipo de vida fuera de la vida: como reflejada en puro logos metafísico. Resulta entonces que los puntos de apoyo de la forma, determinados mentalmente, transmiten su vibración espiritual a toda la figura, cuya presencia se ata de tal modo a la mirada interna del espectador, que se esconde en el aire al primer descuido; y hay que volver a mirarla uniendo los puntos matemáticos de que está asida, para que aparezca de nuevo. Esto aprendí viendo trabajar a Michelena en su taller, y en diálogos intermedios acerca de la enseñanza de Rodin. Todos conocéis el *Obrero Urbano*, y esto facilita la comprensión del concepto plástico expresado. Ni entre los *Mineros* de Meunier podría señalarse una figura en que la plenitud de ritmos de la salud y del trabajo gravite hacia el símbolo con más aplomo de presencia. ¡Cómo está suspendida en la cuña inmóvil de su planta de solípedo! Porque los pies, cortados en forma breve parecen desplazar el equilibrio de la masa muscular, de las piernas al tronco, para supeditarse a la dominante extrema de una cabeza firme y digna.

Estudiemos como borradores — que no lo son — los dibujos de Rodin hechos en previsión de la figura escultórica. Son como madejas de tanteos — después

diremos *variaciones* — en que una línea enlaza puntos que otra línea análoga deja por otros situados más adelante; la función orgánica de la forma en el modelo, orienta el sentido de las líneas, contrarias o rimadas, que buscan la unidad de un conjunto ovoidal; modulaciones graves, y la réplica distante de líneas tan finas como cabellos levantados en el aire; un claro y un oscuro extendido con el dedo sirve de núcleo a este capullo de sedas abiertas. Pues bien: ninguna de estas líneas optativas ondula porque sí, no son líneas muertas, cuerdas flojas de un violín inválido, sino melodías concertadas que lo envuelven como en sueños; y las ramas de líneas afines recuerdan el haz de sonidos armónicos reunidos en la vibración del fundamental.

Puede aclarar por encanto lírico, no menos exacto, este lenguaje un poco abstracto de la música o de la matemática, la exaltación de *El Enamorado Perfecto* de Crommelynck. Extraño caso: un amor perfecto de la mujer amada, lleva un hombre a la locura. Es tan rico su conocimiento de la belleza atesorada que acaba por dispersarla como una lluvia de oro que llene de ventura a todos los pobres de espíritu, y ensanche su propia voz en coros de adoración siempre encendida por el milagro. Como los hombres no están hechos para el éxtasis, rompen su línea tensa de locura divina las contradicciones dramáticas de la locura humana que hace del amor, a un tiempo, odio, celos desfigurados, liberalidad imposible y absurda; en una palabra: infierno. Lo curioso, en relación con nuestro asunto, es que la ciencia del enamorado perfecto ¡criatura infeliz! corresponde punto por punto a la del artista, como veréis por las palabras de su fervor:

Bruno

¡Esta línea entre todas escogida! Se curva sin esfuerzo en el canal de la espalda de ámbar, se alza con soltura hacia los hombros, se tiende contra la nuca y bordea el sabio arabesco de la cabellera, se transforma en signo casi divino en el rostro, se arquea sobre el mentón atrevido, fluye muellemente por la garganta imprevista y se infla y se tuerce en los movimientos de recoger el seno hinchado de juventud inocente.

¡Y es una línea, una sola línea! ¡Y hay mil como ella, ¿qué digo?, miles de millones de líneas circundantes, cada una igualmente perfecta; y todas, reunidas en haces de festones, de volutas, de ondas; de líneas rectas o tornátiles, deshiladas o en torzal, rampantes o en cascada, trémulas, quietas, dilatadas o en remanso, ensortijadas, fruncidas, anudadas, distendidas, libres, fustigantes o abatidas, o acariciadoras, o temblorosas, divagadoras, en espiral, en hélice, en torsión, una después de otra y todas juntas, forman estas líneas una sola trayectoria que desborda de amor en mi alma!

¡Sobre mí la dulce sombra de sus ojos!

§ 32

El valor se expresa en pintura por medio del claroscuro hasta que la discusión teórica del color en el siglo XIX produce nuevas especies de arte regidas por el principio contrario del plano. Para facilitar el curso de las ideas, téngase presente una serie encadenada de artistas en la evolución del medio óptico de la plástica, de un principio al otro, compensados en la doble columna intermedia. Se entenderá que la ordenación no es cronológica, sino de paso teórico; el final de cada terceto se encadena con el principio del siguiente, y hay que admitir la buena fe del convencionalismo. No deja de ser también curioso el contraste de los nombres, leídos horizontalmente:

Fidias	Tintoretto	Velázquez	Muro Egipcio
Rembrandt	Greco	Seurat	Van Gogh
Pissarro	Cézanne	Matisse	Picasso

Lo primero que se observa es el enlace de la escultura con la pintura y su independencia progresiva. El pintor traduce por claroscuro el cuerpo escultórico. Parecería que el trabajo del escultor en un espacio real de tres dimensiones declara fingido este mismo espacio en la pintura; pero el destino de las obras anula el pleito en el campo común de la perspectiva: la estatua más potente queda cortada por el plano de la visión y se comunica por valores pictóricos de claroscuro. Si ofrece varios puntos de vista por movimiento del espectador, de una manera más cómoda el cuadro cíclico (Patinir, Seurat), y en general toda la pintura, exceptuado el retrato, dan a los ojos la impresión de un cuento instantáneo: esto es, de un drama. Acentúo la inconsistencia de tal criterio porque está en el fondo de la controversia actual y sirve, por contraste, para hacer resaltar el carácter indirecto de todos los medios de percepción y de expresión de que dispone el hombre, y que es la mayor prueba y la gracia mayor de su espiritualidad y del mundo, visible a distancia y en vuelo, a favor de transformaciones funcionales cuya última etapa es la emoción estética.

La interferencia óptica de la pintura y de la escultura trae de la mano la consideración del relieve egipcio. No obedece a un sistema superior al que ordena la procesión de las Panateneas y las luchas de Centauros y Lapitas del *Partenón;* es un sistema distinto, y crea una nueva especie plástica. Nació de traer al plano frontal, mientras la cabeza y las piernas en marcha se mantienen perfiladas, el tronco y los brazos, quedando la figura humana en líneas generales de

clepsidra o de aspa. No hay duda que la identificación espacial de la figura y del muro determina una conciencia de estilo que hace imposible la atribución de primitivismo a este dibujo contrario a las leyes de la perspectiva; como el hecho arquitectónico somete a estilo de modulación corporal armoniosa la teoría del relieve griego, de forma óptica; pero no se puede hablar en el primer caso de *respeto a la verdad del muro* (del plano del lienzo, dirá Gleizes), porque no es más verdad un muro que la función natural de la vista. El relieve griego concilia las dos *verdades*. La perspectiva es ya un aplanamiento del espacio; de acuerdo con exigencias del espíritu pueden borrarse todos los planos, el del muro también, si no admite la revelación presencial de los seres, cuya versión plana esquemática acaba por hacerse insoportable. Lo que interesa destacar es la libertad del procedimiento, que ha venido a coincidir, por génesis del color, con preclaros ejemplos de la pintura moderna.

Este hieratismo se olvida sin disgusto al repasar una colección de grabados, arte de que hace falta hablar en este momento de enlace del espacio plano al triedro. Defendido por la ilustración del libro, constituye una reserva de imaginación musical corpórea cuando la marea de los signos y las amenidades de superficie, que impone a la vida el progreso de su acondicionamiento técnico, auguren el desmayo del alma en el vacío, como dice una *Profecía* de Julio Supervielle:

Un día será la tierra
Sólo un espacio que gira
Confundiendo día y noche;
Bajo el cielo sin los Andes
No se verá una montaña
Ni el menor desfiladero.

De todas las casas del mundo
No quedará más que un balcón
Y del humano mapamundi
Una tristeza sin cubrir.
De lo que antes fue el Atlántico
Un sabor a sal en los aires
Y un mágico pez volador
Que de la mar no sabrá nada.

Etc.; porque la providencia de Dios no puede sufrir del cataclismo y algo más que el piar de un jilguero prevalecerá de la obra de sus manos. Por otra parte, la profecía es más bien aplicable al universo de los libros y del Arte y, por tanto, de las cabezas, de ojos vueltos a un cerebro poblado de entelequias.

Sólo siendo desleales con el sentir espontáneo, a lo que obliga el dogmatismo de escuela, pueden hacerse categorías de los distintos medios de expresión, tan indirectos o racionales unos como otros. En tanto que Rembrandt maneja un claroscuro de aire, idéntico en esencia al policromado del impresionismo (Pissarro, Monet), Durero trata de cercar este mismo aire en límite último de abstracción formal: la diferencia de los dos sistemas de espacio es menor que todo residuo posible, y en este punto la matemática y la intuición articulan la igualdad. Asombra la desaparición de un ángel de Rembrandt, impulsado en escorzo sobre el aire; y este aire no se ve, y lo palpan las manos de Tobías ciego ¡en nuestros ojos! La *Melancolía,* rodeada de aparatos de ciencia, en la célebre estampa de Durero, aparece como una corporización de quien la mira en el espacio del pensamiento. Claroscuro en los dos: en uno predomina la tiniebla dramática del alma; en otro, la dureza clara de las ideas.

El grabado en madera, que alcanza en nuestro tiempo la cima clásica, distribuye, por causas instrumen-

tales, el claro y el oscuro en una proximidad más sensible del plano. La redondez de la forma en puntos, de Galanis, viene sugerida y no daba en *valores* de perspectiva. La vestidura de un rayado caligráfico en juego de sentidos que justifica el carácter o la función de cada cosa: verticilado en la luz de los cirios y en el dibujo de una planta o de una aurora; serpentario en las llamas o en las olas o en los velos de la danzarina; neutro en los fondos, con recortes de blanco puro que interviene en la acción o la aísla, este movimiento diverso, que parece descriptivo, es, en realidad, un artilugio de Valentín le Campion, para definir la figura contra dos elementos rígidos: la gubia y el boj. La misma sugestión, armada con negros y claridades opuestos sagazmente, pero que no tratan de ahondar el plano con virtuosismo innoble, alcanza el misterio del aguafuerte en las ilustraciones de Irene Kolski para novelas de Gogol; y dirige el modelado lineal de Félix-Müller, cuyo arabesco recuerda y explica el de la pincelada de Van Gogh, que rompe asimismo la unidad de las tintas planas en función sugestiva y no por gracia pintoresca. Porque ningún artista pervierte la naturaleza de sus medios instrumentales, sino que estudia sus límites y los convierte a libertad de estilo; y en esto consiste la sana lección que recomienda la unión federal — no fusionista — de las artes entre sí, de los géneros literarios, y de ambos dominios.

Al lado de los grandes maestros del grabado, nuestro Adolfo Pastor mantiene un equilibrio de imaginación y de esplendor que gana la confianza y el amor del alma, pájaro en recelo de pura fe, que gusta del follaje abierto a cincel rodeando la flor viva en la peña. Sus ilustraciones a la *Crónica de la Reja* de

Justino Zavala Muniz — sugeridas por la fuerza y encanto de este curioso libro de topografía legendaria — reiteran la sintaxis del plano y del espacio visual corpóreo con la misma liberalidad y cadencia fácil de los cantares. Véase la sección de escenario, en zonas paralelas, desde el lomo de los bueyes pareados a las nubes libres (pág. 111); y radiada, con el centro en la figurita de un paisano (pág. 75), para estudio y gusto de una armoniosa reducción de *valores.* Ni abuso óptico, ni miseria jeroglífica, ni arrebato de luces y tinieblas de malos cuentos de brujas, ni desmayos lineales de *prerrafaelismo;* canta el sabor de la tierra, en palabras claras que mejoran de siglo en siglo: es ya, un clásico.

§ 33

La docencia del plano fue conocida por la pintura cuando la técnica del color, revolucionada por el análisis prismático de la luz, le impuso una finalidad formal de analogía, dando origen a la escuela innominada, pero aludida siempre bajo especie de *sintetismo* o *planismo,* cuyos representantes en gloria son: Gauguin, Van Gogh y Matisse.

Se sabe que la teoría del valor, que rigió exclusivamente la pintura hasta la época del primer impresionismo (Sisley, Monet, Pissarro), es de aritmética fraccionaria, como la de la música, siendo los extremos de la escala de intensidades, el negro y el blanco. Por su mediación se forman varias escalas de tonos (valores) para cada uno de los siete colores (tintas) ocultos en la luz: rojo, amarillo, azul — primarios —, y los que salen de su mezcla — secundarios: anaranjado, verde, violeta, índigo; y los intermedios, por mezcla

de afines. En mezcla de pigmentos, el rojo y el verde no dan color alguno, mientras que sus luces, dirigidas a un punto de la pantalla (mezcla óptica), restablecen la luz blanca; por esto se llaman *complementarios*. Un grado de esta virtud en todos los colores, que se manifiesta en afán de unidad o encendimiento cuando están cerca del simple semiluz o de un compuesto suyo, fue un misterio conocido por los vidrieros góticos, y el hallazgo más hermoso del *Neo-impresionismo* (de Delacroix a Seurat, según el libro de Paul Signac), que basado en la ley del contraste simultáneo de los colores (contrapunto y acordes) —ya establecida por Chevreul, director de las tapicerías de Gobelinos— recomienda la misma paleta de colores puros (exclusión del negro y de las mezclas refractarias) de los impresionistas, pero yuxtapuestos y degradados por tachas de afines, a fin de que, resumidos ópticamente, diesen al color su máxima luminosidad.

El proceso técnico planteaba claramente la inminencia de nuevas y legítimas diferenciaciones y afirmaba el sentido de las ya naturalizadas, pero lo segundo pareció inercia moral, y dividió hasta hoy el campo entre revolucionarios y contrarrevolucionarios: una cuestión de técnica se convirtió en una cuestión de historia, en lucha de tirios y troyanos. Los que seguían la disputa en su verdadero campo, enredados en el laberinto de verdades análogas, pintaban sin fe o a medias entre lo antiguo y lo moderno como si la solución tuviese que ser de prudencia o eclecticismo.

La nueva estética de la luz exigía el cambio del sistema de *claroscuro* por el de *claricolor* que significa la exclusión del negro y de las mezclas refractarias y terrosas: la *paleta pura* del Impresionismo. Ruskin había establecido muy bien *(Los Pintores Modernos)*

que la escala de luminosidad en manos del pintor es incapaz, en más de un sesenta por cien, de traducir la del color iluminado por la naturaleza. Otra vez se imponía una solución indirecta, pero Ruskin la rechaza indignado por anticristiana *(sic)*, considera impíos a Rembrandt, Ticiano, Poussin —toda la pintura, exceptuada la prerrafaelista—, porque resolvían la antinomia utilizando el contraste máximo de sus términos; y exalta la veracidad (que no podía serlo, habida cuenta de la escalerilla luminosa del pintor) de Turner, aunque en sus cuadros se confundan la tierra y el cielo en nebulosa de plumas y de nácares. No obstante, el Impresionismo francés, regulando artísticamente la ortodoxia del prisma, ha dejado obras geniales, de una perspectiva aérea del color tan fina como la obtenida por Rembrandt con valores neutros y apoyados en extremas intensidades. Las *Catedrales* de Monet, después de la primera impresión de mole fantasmal de metales fundidos, asume la presencia invasora y grave de Notre Dame en su propio cielo secular. Tampoco puede ver nada mejor, quien sepa de pájaros y de frutales, que los huertos de Pissarro, de atmósfera vibratoria e intrincados ramajes dormidos en la paz aldeana.

De todas maneras, la levedad del cuadro impresionista, ocasionada por el abandono del claroscuro clásico, no satisfacía las ambiciones de la escuela. El contraste simultáneo de tonos separados *(divisionismo)*, unido al menor número posible de tonos obtenidos por mezcla en la paleta, purificaba, pero no corregía la sutileza excesiva del método de matización policroma; aunque, de hecho, la calma y orden visible de las figuras brilla con dulzura en el cuadro de Georges

Seurat: *Un Dimanche à la Grande-Jatte,* una de las obras más hermosas de la pintura moderna.

Por último, en el plan de sustituir de extremo a extremo los valores de claroscuro por tonos coloreados, adoptado por la tenacidad sistemática de Paul Cézanne, con el fin de dotar a la paleta moderna de la virtud constructiva de la paleta clásica sin deber nada a la escultura (*modular* el color, y no *modelar,* como hacía el claroscuro), culmina la crisis de los valores puros, que organizan, con todo, la oscilación cromática de las manchas a favor de gamas sombrías de sostén y hacen de su obra — de belleza extraordinaria — la lección más clara de arte antiguo y la más fecunda para el arte contemporáneo.

§ 34

Una solución igualmente aritmética, repudiada por Cézanne, y que tampoco aceptaría Ruskin — atacado de locura fraccionaria, como el ratoncillo de Borel —, consiste en reducir los tonos quebrados a enteros, y esto es lo que hacen Gauguin, Van Gogh y Matisse.

El estremecimiento del enjambre de tonos desaparece ante la presencia de la luz, que lo dispersa en la mañana florida. Lo había enseñado el muro egipcio y la estampa china y japonesa, coincidiendo en el doble efecto de deformación y de color iluminado. Los límites de la escala del pintor moderno producían una nueva forma de representación indirecta, tan natural como la del ojo, que también es indirecta, vale decir, milagrosa.

La función del valor pasa de los tonos y semitonos a la de unidad de las tintas, puras o derivadas (grises coloreados), y el índice de tonalidades, que puede ser

como el del Neo-impresionismo (Giotto, Van Gogh, Diego Rivera), — adquiere, distribuido sintéticamente en esplendores, cortados del complejo de modulación continua, la resonancia tonal de las caras del cielo abierto sobre la tierra. Son los colores del vidriero gótico, en Causa; y de ágatas lunares, en Cúneo. Las tintas planas moduladas en aire de aire, inmovilizan la gravedad del espacio sobre muelles de luz dorada o nocturna. Los cuadros de Humberto Causa, recuerdan las canciones de Esther de Cáceres: brazos abiertos de éxtasis; manos juntas de los techos campesinos; adoración genuflexa, delante de los árboles penetrados de lumbre azul; sonoridad de una tensión de gracia tan alta, que excede toda ventura:

Por fuego
Llegas,
Ala blanca del ángel
Bajo la nube ardiente

Los árboles escuchan
Canta el cielo...

Esta reverberación sacramental del paisaje de Causa, rompe en oposiciones tonales de movimiento, equilibradas en la energía del arco celeste (paradoja del ritmo), en los paisajes de Cúneo en Cannes y en los lunares del campo uruguayo. Los cantos de ansia eterna de Esther de Cáceres vienen solos a la memoria en el día y en la noche de su espacio nativo:

De sueño lento en cielos de tormento,
De ardiente soledad en cielos lentos

Unico canto en luz-luna del Cielo

Media luna en la pendiente de un cielo en marcha, pértigo en alto de la carreta dormida, rumia insomne de los bueyes; luna grande y virginal, en mudanza de baile con las cuchillas, platea la carcasa de un vacuno, que otro, vivo aún, mira absorto; dramática rotura de hielos y de asfalto, luna de piedra relevada en nimbo de fulgores boreales, absorbe los ranchos de terrón y no se oye un grito de los moradores; nadie vela, sino es Jesús, y ha resucitado: ¿quién podrá estar siempre despierto frente a la noche?

Ahora,
Ríos y ríos huyendo como sombras
Transfigurado en sombras todo un bosque
de llamas,
Tú, río de los desiertos, libre y puro,
Tranquilo en soledad por mares blancos

Desanudado canto
Encendido en la luz, lejos del fuego
Libre en el Cielo Blanco!

La tensión de la gracia se modera por mudanza en Etchebarne, Arzadum y Figari; el primero sobre la gama de Causa, y sobre la gama cárdena del impresionismo evolucionado, los dos últimos. Pero hay un aspecto en Arzadum y en Figari enlazado con otro parcial de la pintura de Barradas: el carácter. Arzadum analiza el color en sus paisajes de Ondárroa y de Túnez, y lo sintetiza en los nacionales. Figari lo enciende rumorosamente a la manera de Bonnard, con un sentido de oportunidad, de humor y de frescura que lo iguala a los mejores de su escuela.

En cuanto al carácter: Arzadum, unas veces, recuerda las siluetas de Seurat, sobre todo en el tratamiento de la figura núbil; no será posible encontrar

mejores ruedas de niños en flor, de trenzas rubias, de piernas contorneadas y pies de corzo en avance elástico, en claros de jardín dorados por el Otoño o en el aire áspero de las playas; gracioso espíritu de animalidad que imprime también una flexión de vida al modelado de Bernabé Michelena: recuérdese la figura de *El Correo*. Compárese también el *Payador*, de robusto estilo italiano, casi escultórico, de Adolfo Pastor en la *Crónica* citada, y las metidas en carácter, en especial, las admirables de interior de la pulpería y el retrato del inspirado músico y guitarrista don Telémaco Morales, noble amigo; el carácter cede a la fuerza clásica, más sabia, en la última serie expuesta de *Pescadores* y *Chacareros*. Arzadum, Michelena y Figari descienden aún más al plano de modestia humana: escenas camperas de Arzadum, candombes de Figari, relieves góticos de Michelena están suspendidos en el límite de la gracia y de la simpatía, conciliadas clásicamente por Memling. La sorpresa del descenso, abruma, es trágica en Barradas. No está en inéditas apariciones de álbum familiar, redivivas en los cuadros de Rousseau al calor de los frescos de Paolo Ucello y de la poesía nostálgica de Guillaume Apollinaire. No está en la modestia cohesiva y simpática de los campesinos de Cézanne, fuertemente arraigados a la gleba. No está en el límite zoológico de los sayones en *El Cristo de los Ultrajes* del Bosco, y en tantos cuadros de realismo flamenco; ni en la violencia satírica de la bestia humana, en estampas terribles de Daumier y de Grosz. El descenso de Barradas generaliza la asimetría del hombre, lo descarna a socavones y esparce de su figura enteca, holgada en las bombachas del paisano, un resplandor de humildad, tan persuasivo y profundo, sin causa ni función, que anonada el orgullo

apolíneo, de oírle decir: no somos de cristal; somos de terrón como nuestras chozas.

Para salir de la sima de lluvia y de lodo, ya no pensamos en los radiantes mármoles de Fidias. Un poco mohinos volvemos a subir grada por grada las conciliaciones de la gracia y de la humildad terrena: Lucas Cranach, Van Eyck, Memling; y al llegar con Holbein al aposento diáfano y de contable solidez del comerciante *Gisze,* damos de barato las ambiciones clásicas y creemos de buena fe que los claveles perniquebrados y la vasija de hielo, el resumen de aire del rostro, la vestidura grave y aterciopelada, el cuño recién dejado en la mesa dura, un libro y su estante, la prueba del espacio en el globo de filigrana suspenso, nada tienen que ver con la angustia de la tierra.

Sin duda, hemos tocado los límites de un problema insoluble relacionado con la pintura y con los medios del artista. Si el sentido de perfección humana puede ser cuestión de historia progresiva: ¿Qué destino ulterior tendrá la belleza dramática? ¿Cómo podrá ser entendida una vez que desaparezcan todas las referencias de su mundo? ¿Tendrían razón los que predican la deshumanización del Arte, y tiene algo de esta cualidad la armonía de los modelos clásicos? Pero es que la belleza más abstracta, es un triunfo sobre el desorden, de lo apolíneo sobre lo dionisíaco, según el decir de Nietzsche; y esto hace esencial la contradicción de los dos campos de experiencia humana, que toda síntesis niveladora arrojaría en el seno oscuro de lo extemporáneo. Veremos después que desde las raíces de su descenso trágico, el corazón de Barradas abrirá como un loto en la imaginación del verso corpóreo.

§ 35

Bajo este aspecto, el problema anterior se desvía de la metafísica y ofrece un resultado muy parecido a una solución o a una cadena de soluciones para orientar la conducta en el trabajo. La práctica del Arte no niega el axioma que subordina los medios a los fines, pero lo expresa en esta forma: la finalidad está comprendida en el desarrollo de los medios que exige. Así, el axioma se hace inviolable, como la definición del triángulo por la suma de sus ángulos.

Cuando se ve o se oye una obra, se asiste a su punto de llegada, y esto produce la ilusión de que ha caído del cielo: el cielo es muy firme, y no deja caer nada. Siempre habrá medios contados de volar y de correr vertiginosamente en tierra y en mar, siendo necesario que el ingeniero los estudie como fines. También sucede que el estudio y ejercicio de los medios, proporciona la finalidad: de la vivisección ha salido el conocimiento de las funciones orgánicas y de la medicina.

Compárese la diversa lección de dos artistas geniales: El principio más recomendado por Augusto Rodin consiste en sentir cada forma del cuerpo en función de fuerzas dirigidas al observador, y no de superficie paralela entre uno y otro. Detrás de todo músculo habría un arquero. Es el martirio devuelto, del santo joven Sebastián. Conocéis la leyenda de su glorificación: al subir al cielo, su cuerpo apolíneo irradiaba las flechas en círculos de enjambre sonoro y dorado. ¡A esto se reduce la extensa lección de anatomía que, unido a la proyectiva, ocupan gran parte del *Tratado* de Leonardo! ¿Quién podría decir, con todo, si la flor luminosa del maestro francés no ha

brotado de la enseñanza tradicional de las academias y talleres, orientada por el gran florentino? ¡Cuánta fábrica de saber y de ejercicio para inmortalizar la sonrisa de la amada! ¡Tuya es la gloria, Leonardo Vencedor!

No quiere decirse que el gusto de una obra de arte requiera el conocimiento de su organismo íntimo, pues en esto vienen a dar los medios: quedan ocultos en la forma presencial del hecho de Arte; pero lo necesita el poeta y el artista, y su emoción es más intensa cuando percibe el movimiento ágil de sus articulaciones causales; dirá entonces, con Nietzsche: ¡cuántos monstruos forcejean debajo de la sencillez dórica!

Todo lo que va dicho, en su parvedad, prueba la eficacia de la discusión estética y técnica, campos de límites imprecisos en el total de la acción creadora. El cerebro, siempre joven, es de una poderosa fuerza de convergencia que no sabe desatar o aplicar a ninguna esfera exterior: rebota instantáneamente y queda intacta, esto es, incomunicada e incomunicable. La objetividad del tema —presunta finalidad— que exige ser expresado, realiza el primer desgarramiento de la esfera del alma y brotan millares de semillas verbales y de color que son los medios requeridos. La calidad finalista de su discernimiento, se prueba por el más grave de los riesgos: una vez que se medita la palabra y el color, toman tanta nobleza y trascendencia estos valores que ya parecen únicos, embriagan al poeta y cortan su atención primera —el tema objetivo y su enlace con el centro de apetencias—, convirtiéndolo en instrumento de formaciones gramaticales (y esto es lo engañoso) de imágenes y de colores (semillas), de una espiritualidad sin origen (amielencefalía), que se mueven de un lado para otro como los recuerdos de

una fiesta mundana, de los cuales acaba uno por olvidarse completamente. Pero esta facilidad de extravío en el uso de los medios, prueba su importancia, y define su esencia de adhesión a los fines, tan fuerte, que pueden suplantarlos.

Porque tiene mucha importancia, vamos a tratar de establecer una de las causas, prendida a la discusión de los medios del Arte, que al originar la crisis de los valores produjo, por un lado, una nueva especie de expresión artística — el lirismo de la luz coloreada — y, por otro, va a restablecer la legitimidad del claroscuro en la principal de sus funciones: cuidado del hombre, unido al fondo oscuro de la historia y al claro de la naturaleza que absorben su presencia.

La paleta pura del doble Impresionismo y el progreso del análisis cromático a las tintas planas, redujo la extensión tonal de diez a dos o tres escalas, comparado a lo que sucedería si el índice acústico del órgano o del piano se redujese a las octavas más altas de la clave de *sol*, o a las más bajas de la clave de *fa*. Había establecido ya Leonardo que un objeto iluminado por todas partes, no se corporiza. Obligado el pintor a definir la forma por diferenciación de tonos contiguos (blanco y grises), la degradación decimal pondría en el infinito el contorno del objeto más lozano y simple: la célebre manzana de la discordia. Los mismos contornos de los seres en el espacio luminoso, no son, para la vista, pasajes de curvatura o de ángulo, sino líneas firmes de silueta, signos flotantes en la marea del cielo y de los prados. La furia pánica del paisaje de Van Gogh iguala el significado de los árboles, de los navíos y de los hombres; la lección es divina, pero incompleta. Una ley psicológica de la simpatía y de la actividad natural proyecta la atención sobre los

seres del mundo afectivo — que resulta de la interferencia del hombre con el mundo exterior — según deseos contrarios de apartamiento y de unión figurada en el ámbito de la mirada. Para liberar la figura humana o animal del fondo absorbente, o para fundar con fuerza o dulzura el misterio de la hermandad de los seres, no bastaría restablecer toda la extensión *acústica* del claroscuro; como en la "clave de *sol*" hace Van Gogh (contrapolo de Rembrandt), es necesario aproximar las voces más alejadas — a pesar de Ruskin —, en contraste de intensidades: súbita rotura del continuo. Lo mismo vale decir del tejido gramatical de las palabras, aunque rodee todas las criaturas del espacio: también lo hace la luz, y la noche, y la niebla; la creación es discontinua; sólo está enlazada en y por la voluntad del espíritu. Ejemplos donde la ley se cumple por distinto medio: *Gran Tocata y Fuga* de Juan Sebastián Bach, y *Las Bodas*, de Stravinsky; *La Divina Comedia*, de Dante, y *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz; *El Rey Lear* de Shakespeare, y *La Dama del Mar*, de Ibsen, etc.

Esta discontinuidad excluye las notas distintivas del Expresionismo y del Post-expresionismo, que entresacamos del esquema de Franz Roh y reducimos a estas dos: continuo de estupor y superficie.

Expresionismo	*Post-expresionismo*
Extático	Estático
Supresión del objeto	Objetivación pura
Extravagancia	Frigidez
Gritería	Pulimento metálico
Formas grandes	Pequeñas formas

Pero no está reñida con algunos de los ejemplos catalogados por el autor del *Realismo Mágico*, tales

como: Chirico, Benedek, Kanoldt (paisaje) Mense, Spies, Dix (niña), Mauny, Linquist, Börje, Derain, Picasso y Togores. Por otra parte, la evolución de estos artistas, como en el caso de Stravinsky en música, impondrá a su obra la evidencia que resulta siempre del acuerdo del espíritu con los medios creados por el mismo, en colaboración tradicional o en proceso autónomo.

La experiencia de Cézanne es ejemplar. Atormentado por su obsesión de cromatismo continuo dio en extender la escala y encontró la libertad del contraste de intensidades que pone su obra en la línea de Tintoreto y del Greco.

Estos días realiza en Buenos Aires una exposición de su obra el pintor gallego Manuel Cólmeiro, y sorprende a todos la inmediata frescura de su gracia idílica. ¡No ha visto el público (y no hace falta) la angustia de Cézanne vencida, y la punta concisa del dibujo de Picasso, en la tierra y en la raíz de las bellas criaturas! Porque sabe mucho Colmeiro, y sabe callar. Las mujeres bañándose alumbran la arboleda; y es el buey inmóvil quien atribuye al cuadro la transparencia del agua. ¡Qué justo movimiento de verdad tuerce las actitudes del trabajo rústico! Maestro de pintura bienaventurada, no lo hemos visto igual.

No sería infundada una previsión análoga en el proceso de Arzadum y de Cúneo relativo al concepto y tratamiento de la figura: el corazón rumoroso de Arzadum se desplegaría en la línea de Rubens y de Renoir; y el espíritu abstracto de Cúneo, en la línea de Ticiano o de Holbein.

No terminaremos antes de expresar claramente que esta rotura del continuo, por las oposiciones máximas del valor, donde se cierra una figura o un grupo de

figuras y chocan las voces y los coros de espacio, en la luz y en la sombra, no se refiere a la aspereza del pincel ni al grosor de la pasta, ni a palabras o matices en libertad de enjambre aturdido. En su "clave de sol", Van Gogh eleva la superficie de las tintas por intensidades tonales contrapuestas, y envuelve al espectador en la misma esfera de corrientes vivas que le conmueven mientras busca puntos de vista en un paseo por el campo, y no puede ni necesita precisar las visiones, que se hacen canto y encendimiento de la sangre, y alza los brazos como si, en efecto. quisiera recoger los puntos cardinales del ámbito, y finalmente ve que se desarrolla en su alma como una planta de grandes resplandores laminares. Este polirritmo de intensidades levanta las imágenes de Juan Parra del Riego, y encrespa el júbilo en las odas de Anacreonte:

> ...¡Trompos azules del día!
> Aquí está la amada vegetal
> La que vi, y el alma mía
> Se me abrió como una fruta musical!
>
> Ojos con pájaros, caderas de ágil tazón de soles!;
> A carreras de naranjas. margaritas y manzanas
> Por mi sangre la sentí atravesar!
>
> Y unas súbitas nostalgias misteriosas
> De montar caballos blancos,
>   trepar árboles,
>   nadar,
>
> Madrugar todos los días,
>   e irme solo por
>   los campos
>
> Verde andarín, loco andarín,
> Con mi campana de lejanías
> ¡Y el pecho alegre como un clarín!

En el recuerdo inmediato a la lectura de un verso puede sentirse la fuerza del aparato de intensidades de un cuadro, sea de Rembrandt o de Van Gogh. Al meditar el encanto sufrido (esta es la palabra) aparecerá un color, un vuelo, un ímpetu, una palabra colocada tácticamente y que sirve de centro de revolución para miles de líneas afectivas, y todo lo demás parece que no existiera o sentimos que gravita como una esfera abstracta que se mueve sobre un punto. No se podría conseguir el milagro usando solamente altisonancia. Quien anda por cimas pierde toda noción de altura; y el efecto de las intensidades tiene apoyo en la presencia y acción de su contraste. En Van Gogh, un desdoblamiento de los medios —llevados a la potencia máxima de luz por el uso de tintas planas—, en sugestiones de fundamento fisiológico, multiplica por el cielo las imágenes nerviosas del sol en espirales o en rodajas, hace ondular los álamos y la hierba, y las nubes en velos arremolinados de danza, y suelta en arandelas de color luz la mirada ciega de los girasoles. Claro que no se puede hacer tal juego de puro albedrío, si no es dictado por intuición al borde de los medios expresivos agotados, imperativamente, por fuerza de la misma necesidad que guía un proceso deductivo. Los medios —aun los comunes— tienen que ser asumidos absolutamente por quien los emplea, como si no pudiesen ser de otro; como el hábil dominio de nuestro cuerpo en salud, son intransferibles.

Un ejemplo más —que legitima el lirismo solar de Van Gogh, a quien deseo exaltar como vencedor de la luz, tan grande como Rembrandt, vencedor de la noche— se nos regala en esta oda al vino, de Anacreonte, que sin mención de luz produce toda su divina verdad de gracia y de alegría:

En alto resuenan los himnos de las vendimias.

Cuévanos de uva negra traen las doncellas, y los pies varoniles desatan el vino en los lagares.

Vino nuevo, el viejo Baco bebe y danza con los cabellos revueltos.

Eros, que gusta de asaltos prematuros, ciñe el talle tierno de la zagala rendida al sueño en la hierba: ¡Nada de palabras!

¡Mientras, Baco gesticula rodeado de mancebos ebrios!

§ 36

Falta orquestar la variada ejemplaridad del Arte, moviéndola en ejes de gravedad y fuerza incorruptibles. La dirección constructiva de la forma fue observada siempre por el artista con sólo oír el dictado del instinto; y deja de oírse cuando el laberinto de atenciones que despierta el tema y su proyección teórica disuelven la voluntad y los ojos en una ilimitada superficie de determinismo en que desaparece la naturaleza y el hombre bajo el rumor de oleaje de las palabras. De ahí viene la necesidad cartesiana de empezar por la comprobación de la propia existencia, y restablecer el sentido original de imperativos incorporados a la constitución del ser, tomando plaza de axiomas los dictados más simples del instinto, olvidados o puestos en tela de juicio por causa de la complicación inevitable del conocimiento. El método proporciona tales sorpresas que uno se siente inclinado a creer que este laberinto es también el medio constructivo de la actividad espiritual, como si no pudiese vivir fuera de la historia. Es por lo menos un misterio que nos obliga a cumplir tarea tan loca y descortés como la de ordenar delante de un público y para uso propio las más elementales nociones del buen sentido; y lo haremos en estilo de juglares, para que se nos perdone.

He aquí dos escenas de la pintura, frente a frente: en una, de Carpaccio *(Vida de San Triphon)*, los personajes, como en el teatro actual, aparecen flanqueados por la representación del lugar, que es de noble arquitectura practicable; en otra de Giotto *(Presentación de la Virgen al Templo)*, y en muchas de la serie de frescos atesorados en la "Capella degli Scrovegni" de Padua, la arquitectura, como aclara en su bellísima glosa Giselda Zani, reducida a un artilugio que recuerda procedimientos de teatro primitivo y moderno de vanguardia, está flanqueada y desbordada por los personajes. La inversión no sorprende mientras la persona avisada mira en silencio un poco irónico a sus acompañantes; pero cuando hace ver lo tamaño del absurdo escénico en Giotto, se van todos avisados a creer en Carpaccio. Lo curioso es que nadie observa el disparate del querido veneciano pintando una ciudad entera en el muro interior de una iglesia. Un poco después, los avisados no pueden contener la risa al ver que un santo fundador tiene la iglesia en la palma de la mano.

Como en el relieve egipcio y en las estampas chinas, la sabiduría de estilo y el estado de gracia es tan persuasivo, que la hipótesis del primitivismo artístico parece más bien explicar la falta de libertad espiritual de los avisados. Hablan de perspectiva, y no tienen sentido de orientación o creen que es privativo de las palomas. Paralizados en lo interior de la casa, no pueden verla de fuera; y el juego de puntos de vista a que obligan las mutaciones de un drama, producirá en su espíritu una confusión admirable. Sin embargo, el paralítico siente gusto en viajar a través de un mundo de imágenes contenido en su álbum de recuerdos.

Lo que falta, sin duda, y lo que a todos cuesta adquirir, no es ciencia ni buen sentido, sino polarización de nociones elementales a favor de una segunda inocencia del hombre. Sin esto, es verdad, no se puede dar un paso en el mundo de la poesía y del Arte, cuya libertad reflexiona en los muelles de un sistema de claridades de la memoria en vuelo. No se exige fantasía o falsedad, sino memoria verdadera y libre: paloma del alma en vuelo.

Tan seguro sistema constructivo desplaza el que pinta una persona en su escritorio, como el que pinta la misma persona dominando un paisaje de ciudad y de montaña en real espacio distante, o a sus pies, o entre sus manos. No hacemos de ingenio un sistema de Arte, sino un aparato de vuelo teórico. En Arte, la aproximación rítmica de lo diverso sucede de un modo ingenuo, sabio; ¿por qué sabio?: porque sabe aparecer con la gracia insuperable de un pájaro y gana en seguida el alma. ¿Recordáis la llegada de Ulises a la cámara de Penélope y de su fiel telar, en el cuadro de Pinturrichio? La aventurera alegría de las naves entra también por la ventana del fondo; y un pajarillo parado en el dintel, multiplica el encanto espacial de las figuras, mientras algún veedor no trastorne la fe del alma, la certeza de la memoria orientada en vuelo.

Sistemas de orientación exteriores o interiores organizan las figuras de la naturaleza. El de la paloma, en el centro del espacio. La valerosa tortuga de Zenón tiene soportada la carne por fuera. El cuerpo humano, según nos dicen *Los Simulacros de la Muerte* de Holbein, transparenta el aparato óseo en todas sus acciones: cuando ara la tierra de su origen y destino; cuando guerrea, más que nunca; y cuando danza (yo no lo creo) se ve toda la locura del mundo en huesos

mondos. En una fruta — y siento que la manzana cede al limón, no menos célebre ahora — el distribuidor del parénquima se parece mucho a los planos cruzados en puerta giratoria de que tanto partido saca el celestial titiritero Charlot en el teatro de los fantasmas. Lo riguroso en la unión de la estructura con su punto de origen (que es el punto de vista, en todos sentidos), puede ser el mensaje de Torres García, artista dueño de todos los medios, cuya crisis también será fecunda.

El verso prosódico y el verso corpóreo del cubismo constituyen el sistema interno de orientación de la figura lírica — en determinado campo de analogía — cuyo verdadero centro está en el de interferencia (o rotura trinitaria) del alma con el mundo y con Dios.

El concepto de simultaneidad que resuelve el mecanismo de las imágenes agregadas, merece dos palabras más. Perdonad la palabra mecanismo y el concurso del ingenio juglar para explicar las divinas presencias; pero es que la repugnancia que promueven es de orden ingenioso, y hay que demostrar primero que la paloma del Paracleto vence todo ingenio, y resplandecerá libre de todo aparato encima de la cabeza atónita del hombre. Simultaneidad quiere decir la unión de las cosas que se aman separadas. Unidad y contrariedad soportan el sistema, que tiende a disolverse por sus conceptos polares, en solitaria unidad o en dispersión de contrarios. La forma constitucional suprema, dada en el fuero aragonés frente al Rey, decía: "Nos, que uno a uno valemos tanto como vos, y todos juntos valemos más que vos"; pero acaba toda su gracia y dignidad jurídica si el movimiento de arrebato en la unión no puede desplegar hacia atrás, como una flor, los elementos separados de su figura, de esta manera: superado el Rey, quedamos uno a uno sus igua-

les. Clave mística: unos vieron sana practicidad, y otros, defecto, en la devoción contenida y dueña del éxtasis de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz; y no hay esa virtud ni ese defecto, sino la expresión más violenta de amor, valida de ingenio humilde que lo hace soportable; ¿qué es una pavesa en un incendio? ¿cómo puede adorar el alma si desaparece fundida en la de Dios? Enseñanza igual viene de los días y las noches de Brahma, en resumen áureo, de que depende su misma existencia, según el misticismo de la India coeterna.

La reunión de imágenes constituye uno de los órganos de la poesía que reclama para el artista André Lhote en su bello libro *Parlons Peinture*, con estas palabras: "Cuando el poeta recibe una impresión profunda, la comprobación pura y simple del hecho en bruto, no le basta. No le satisface tampoco la descripción científica ni el contorno exacto, y recurre a la metáfora. Toma la cosa material y la proyecta sobre un mundo diferente del suyo. Reemplaza el objeto por otro de más poder de sorpresa". Analicemos algunas metáforas de la poesía con humor juglaresco y se verá que aceptan por definición la ilógica —en apariencia— de explicar una cosa por sí misma en juego de órbitas que unen las cosas más dispares en ley de gravitación cósmica ineludible: un niño adorable, es un sol, o una flor adorable; y una flor es un sol, y puede ser un niño, si en *Celebración de la Primavera* dice Casaravilla Lemos:

> Al cielo un himno verde, de vida, alzan las viñas;
> y ríen las higueras como grupos de niñas!

Siento no tener a mano un huevo y una castaña, para deshacer su ya popular antagonismo; pero no es

más fácil convertir una pera en un huevo: ¿en qué se parecen? La identificación no puede ser unitaria, geométrica, porque haría desaparecer los dos términos, que han de subsistir mientras dura el encanto del choque metafórico. Bien podría ser un Gómez de la Serna de hace ocho siglos, o un poeta decadente persa, el autor de *Las Estaciones,* Minoutchehr, de que desglosamos, por lo justo de su tonalidad pictórica, y como claro instrumento de estudio, el poema de la hora vespertina del año:

OTOÑO

Gloria al Otoño, estación de las vendimias, en que se ven los caminos cubiertos por los acarreadores de cestas cargadas de uvas negras.

La hoja de la viña tiene los colores del arco iris.

La pera es como una bolsa de seda amarilla que contuviera un huevo. Una mitad es amarilla y la otra roja: diríase un enfermo.

La granada es como una mujer encinta cuyo vientre está lleno de niños...

Repárese como todas las frutas elegidas por el poeta repiten aquel movimiento de tanteo, de variación, que observamos en la madeja melódica de un dibujo de Rodin, que aquí aparece en función de tonalidad. El huevo, que acaba de ser una fruta, se humaniza con gracia inesperada en este pasaje de Gogol:

La joven, de unos diez y seis años, tenía cabellos dorados lisos que dibujan su cabeza menuda El óvalo de su rostro, y las orejas diáfanas que enrojecía el paso de una luz cálida, recordaban la forma y la transparente candidez de un huevo recién puesto, cuando mirado por una muchacha de pulidas manos trasluce los rayos del sol.

Ved en una ondulación de agua o de fuego la expresión del verano en esta frase de Francis James:

Las cosechas leonadas del Estío.

Ved cómo brotan los cielos de una peña compacta, ordenados en espejo meditativo de su alma, por conjuro de un niño del maestro Jesualdo:

La piedra tiene un manto duro, donde golpea el agua de Dios que cae sobre ella como un sueño. En su corazón eterno guarda el secreto de las estrellas, que ella, muda, vela de noche mientras las estrellas brillan.

El ensueño de este niño trae aquí el comentario del medio metafórico generalizado en la poesía y en las artes populares. Todas las denominaciones usadas son falsas: de indocto, ingenuo, arcaico y bárbaro. Algunos de los estudios emprendidos para estudiarlo, llenos de interés por el material acumulado, concluyen a favor de una condescendencia por lo deforme y atrabiliario, y a veces en gesto compasivo de la belleza clásica, en nombre de sentimientos y afanes tan respetables como desconcertados. Claro es que toda esta gente superior peca de puro gusto; porque ni hay deformidad, ni nada turbio en los cantos y dibujos de las tribus morenas y escolares. Son, por el contrario, expansiones de la figura real de un hecho o de un ser que reacciona en el centro matemático del alma más ineducada. Si las corrientes *folklóricas* han merecido la atención de la crítica, es por lo que tienen de integrantes de una función estética de la especie, psicológicamente exacta en todas las etapas de la historia y de la geografía, como lo son y han sido siempre las funciones animales. En un momento de conciencia, que puede al-

canzar los grados más altos, nace un estilo del juego de aproximaciones al hecho objetivo, y de su noción arquetipa (que se obtiene por la comparación, base del juicio y de la metáfora), sin que esto importe la desaparición de su presencia, que las contiene y emana y regula. Los dibujos de escenas camperas de Carlos González, cuyas líneas de humor parecen tan dislocadas, nacen del movimiento aventurero de las grabadas clásicamente por Adolfo Pastor, y dialogan sobre un entendido que solamente ojos de puebleros interpretan como desacuerdo. Quien no entiende el dibujo de un niño atento a cantar la manzana que excita su apetito, no puede entender un dibujo de Mantegna, de Rodin o de Ingres.

La metáfora es un medio de definición que usa el mismo lenguaje común para expresar cada cosa relevada, por encima del descuido del alma. Todo refrán es una metáfora apagada, y las palabras corrientes son fragmentos de metáforas que se aplican a la sintaxis de las ideas, donde, como decía Descartes, la persistencia de la figura constriñe los vuelos de la generalización necesaria; ésta precede y llega a inhibir la expresión poética, formada por método regresivo del cartesiano: es una gracia muy notable del pensamiento de estilo, y se parece a los rodeos de espacio que hacen las águilas o las gaviotas antes de posarse en la peña; el pajarillo suele venir rectamente contra el ramaje, y es recibido por la algarabía de la prole. Estos rodeos del pensamiento abstracto deben tener una función constructiva, para el asentamiento y la elevación de las hermosas edificaciones figurales del poema. Dejan su línea musical, matemática, inscripta en la frase, y a veces corre con una fluidez de emisión, de parábola, que parece la cosa

más natural del mundo. Ved cómo se desata la visión del pasado en larga curva de un solo verso de Ramón Rey Baltar en su libro de nostalgias y condenaciones gallegas en habla y bullicio de gaita:

¡E volver a aqueles tempos
de pintada mariposa
que pol-a dourada vida
ceibe de pesares voa!

Las órbitas de variación gravitan atraídas por la comunión amorosa de las criaturas reales, conservando la tónica de la que origina el despliegue. Coincide así la ley constructiva de la música y la ley de laberinto de Eros, perdidizo, de intento, para ser ganado, como dice San Juan de la Cruz, y gobierna con esta ley su divino *Cántico*. El desencuentro de los enamorados da la imagen más perfecta del juego metafórico, y expresa la ley de su traslación diversa en torno a la figura causal de todo el peregrinaje de melodías, apariciones y ecos del bien perdido que busca ser ganado. Por esto no parece de mucho rigor psicológico la superposición de tonalidades que practican algunos músicos modernos, desvirtuando la emoción del alma si no tiene un hilo de luz para dirigirse a través de la selva musical de su extravío. Un laberinto sin hilo de Ariadna, es una burla monstruosa del ingenio, que no tiene entrada ni salida, y es nada. Veamos cómo cumple también la ley de Eros, Kalidassa, un poeta de la India de hace quince siglos, en su poema teatral, de todos conocido, *El Reconocimiento de Sakuntala*. Cuando el Rey quiere salir del laberinto de su olvido, requiere la pintura que él mismo ha hecho, y ve con sorpresa en su memoria, no en el lienzo, reflejados los montes y los árboles y los ciervos como en un lago,

criaturas atraídas por la luz de Sakuntala, cuya efigie no le contenta, está perdida en el aire: y nos muestra tanta clase de señales y de cambios expresivos, que no pueden pintarse:

El Rey

Un objeto insensible puede no discernir las cosas; pero ¿cómo he podido yo desconocer a mi amada?

Esta pintura es un espejismo. Queda por pintar el río Malini, y un par de cisnes tumbados en la arena de la ribera; después, al lado de cada orilla, las colinas puras, al pie del Himalaya, en donde habitan los gamos. Quiero también dibujar cerca de un árbol, de cuyas ramas cuelgan los vestidos de cortezas, una gacela leonada que roza su oreja izquierda con el cuerno de una gacela negra.

Nos hemos olvidado de pintar una flor de acacia suspendida de su oreja, con los pétalos en la mejilla; y un collar de filamentos de loto, dulces como los rayos de la luna de otoño, encima del seno.

La pintura no puede ayudarle a encontrar la amada, y el contrapunto melódico de las apariciones despertadas al abrir la memoria juega obstinado en una dirección de movimientos elípticos, en cuyo centro se revela y se oculta la imagen de la visión descuidada y auténtica, de una sencillez extraordinaria, desnuda de metáforas o, lo que es lo mismo, de figuras asociadas por la fuerza amorosa de los seres en la vida y en el recuerdo:

Su antebrazo está enrojecido por la presión de la regadera; su pecho tiembla del respirar agitado; algunas gotas de sudor traban el juego de los pendientes en las orejas; se ha soltado el lazo de sus cabellos, y retiene con una mano las trenzas en desorden.

Sí, la que tiene los brazos extendidos, y de cuyo rostro resbalan algunas gotas de sudor; aquella cuyos cabellos dejan caer las flores de los lazos deshechos. Esa es Sakuntala; las otras dos son sus amigas.

Ya es hora de declarar, si no se ha advertido, la similitud del movimiento desplegado en la figuración poética y en el verso corpóreo de Picasso, de Braque y de Barradas. La figura total desencuadernada, permite el paso de otras figuras que, a su vez, se abren y se alejan para traer de nuevo a luz en el giro de la memoria, la mano de Sakuntala reteniendo las trenzas soltadas en negro que alumbra todo el cuadro. El dibujo desmadejado de Rodin, y el concierto coral de las líneas de un cuerpo desnudo en la evocación de Crommelynck, la rotación escénica de los frescos de Giotto, el cielo escarpado, los ángeles del Greco y las lunas de Cúneo, legitiman la trama del verso corpóreo que figura en área de presencia simultánea y lírica, los mismos cantos de la pintura épica.

No están asociados por calor de loa estos nombres. Recordemos *La Oración en el Huerto* de Greco, en cualquiera de sus versiones. Tengo presentes la de Londres y la de Budapest. Lo primero es Jesús que ora en una gran soledad. ¿Cómo? ¿No se ve primero lo extraordinario en las nubes de roca nocturna quebrada por la aurora del ángel? Ni la persona más impresionable ve primero el ángel que a Jesús Hombre en esta hora próxima al alba que ya trae por un sendero voladizo debajo de la luna fría y alta en tiniebla el cortejo de la traición y del martirio. En la base del altozano donde ora Jesús (a un lado en otras versiones), dos apóstoles envueltos en la elipse del sueño llenan una cavidad o vientre de la tierra, descrito con rapidez violenta, que acentúa su significado, en el

misterio de la noche. ¿Dónde está la luna de Cúneo? ¿En el lugar del astro? No. En la rompiente de la aparición angélica. ¿Dónde, la Natividad que cantan los villancicos de Barradas? La fisonomía de Jesús refleja el asombro de un niño. Pero no parte de aquí, sino de la figura geminada y elipsoide del sueño que contrasta la vigilia mortal de Cristo, el movimiento del verso de Barradas, que aproxima el oleaje del cielo y se desperezа como una gran flor acuática, un loto sagrado, luna, fases lunares la cabeza de la virgen y el niño, barba nubosa de José, vara que florece la azucena y la estrella oblicua de los Reyes Magos; terrible perspectiva del sueño: de Belén a Gethsemaní.

Se entenderá que hemos tratado de buscar un principio organizador del verso corpóreo, de cuya diástole proceda la musicalidad evidente de todo el universo de las Artes y de las Letras, contra la tendencia de cortadura que ocasiona el nacimiento de cada nueva especie. Muy separada está una especie de otra en los reinos de la naturaleza, y nunca se ha creído necesario cortar los nexos que sujetan la armonía cósmica y del conocimiento. Sin duda, la ley de simultaneidad, aclarada anteriormente, es aplicable al conjunto de las artes, que se comunican por la reversibilidad de sus medios. Prueba la importancia del propósito el intento de enlace con la poesía lírica planteado por Lhote, y los de orden estructural que, desde Soffici, preocupan a todos los teorizadores del movimiento. Merece destacarse otro punto frágil de doctrina, expresado con mucha claridad en este párrafo del poeta Cocteau: "La vida de un cuadro es independiente de la que imita. Podemos, por tanto, admitir que el nacimiento de un orden de líneas vivas, relega las originales, de la realidad, al valor de un pretexto. De aquí a concebir la

desaparición del pretexto, no hay más que un paso. Levantar un andamiaje alrededor de una botella y de una dama pintada, probaba un alto pudor de parte del artista. Picasso lleva tal pudor hasta el extremo de considerar la dama o la botella como único andamiaje que le permite su construcción. Así que los hace desaparecer a su turno. ¿Qué restará? Un cuadro. Este cuadro no es más que un cuadro. La diferencia con el cuadro decorativo que corrió el riesgo de ser, viene, precisamente, de las líneas vivas que lo componen". Lo que hace decir a P. Colombier: "Lo que distingue, pues, un cuadro de una decoración, es el recuerdo de la dama o de la botella que lo sugieren, sin que, por otra parte, podamos dar de nuevo con la botella o con la dama".

Así es, pero conviene decir que el testimonio de los interesados, no es todo lo que quiere establecer Cocteau, sino la esperanza de que su relación causal ponga a salvo la obra de caer en la vaciedad decorativa, si ha tenido puntos de apoyo para lanzarse al aire. La cosa es bien sutil: se prescinde de la cimbra o andamio y la cúpula tiene forma propia. Sin embargo, lo que hay es que la cúpula reproduce la forma de la cimbra. Después de lo que va escrito, no se puede creer que atribuimos al arte una finalidad fotográfica o de calco, al aclarar con ejemplo rotundo, artísticamente válido, la aparente racionalidad de una sutileza. Es un curioso caso de preocupación fraccionaria —ya estudiada— la que dicta una cautela de aproximación última para cazar con la mano un pájaro en libertad, o para poner en equilibrio inestable una de las pirámides de Egipto; y en lo dicho por Cocteau, para conformar la liberación familiar por la simple huella del ombligo.

Poca sería la fuerza del Arte si no pudiese asegurar su independencia en medio de los testimonios de su origen, de los cuales más bien es centro de simpatía y total presencia. La poesía —y la naturaleza— separan y unen con más gracia y valor de milagro los seres más dispares. No sólo el recuerdo de los extraviados en el laberinto de una experiencia capacita para sentir la fuerza misteriosa de las oposiciones que ha fundado en una obra de arte, la cual tiene, en efecto, vida independiente, cuando puede comunicarla; si tiende a esto el aviso de Cocteau, bien está; pero si es tan sólo un escrúpulo umbilical de cumplimiento con la sintaxis antes de lanzarse al mundo de la amnesia, no es más que una broma.

Entre muchos ejemplos de penetración de las figuras sin menoscabo de las relaciones personales más reñidas, elijo un Soneto de Shakespeare, digno de ser tratado en dibujo contrapuntístico de Picasso:

Finos e insaciables buriles mis ojos, con vivas rayas
en mi corazón sufrido grabaron tus bellas formas;
te circunda el marco de mi cuerpo, y te realza
mejor que toda perspectiva de Arte.

Gracia de tus ojos ha de traspasarme, si ellos quieren ver
la destreza de los míos en tu acabada imagen;
pende allí, serena, en el taller de mi pecho,
vuelto santuario, sin luz, bien que tenga de ventanales tus ojos;

bello Talión de mercedes, que ojos por ojos no hacen:
los míos, ídolo te crean, y los tuyos, ventanas ciegas
que el sol hiende con miradas, ávido de ver

tu casta belleza, tendida en las sombras de mi alma.
Aun falta en tus ojos el más dulce adorno de Arte:
arrastran los demás, y ellos no miran; qué es corazón no saben.

Para orientar la imaginación hacia el camino de una verdadera música de las presencias comunicadas, véa-

se finalmente un verso corpóreo del gran poeta de nuestro siglo Rainer M. Rilke, y que tradujo, para esta hora de *Reuniones de Estudio*, Giselda Zani. Pertenece a la primera parte de los Nuevos Poemas, y presenta la figura de María Magdalena en el grupo de una *Pietá*. No dejaréis de notar la sorprendente valoración de la luz en el cuadro lírico de Rilke. La blancura de la muerte y de la angustia, la perspectiva del candor moral, como en la famosa tabla del Louvre (Escuela de Avignon), resalta en las figuras centrales de la Pasión, y no se ve manera de asociar esta palidez esencial con el oscuro del tremendo misterio, sin recurrir a un bajo patetismo de actitudes y de rostros, o a una agitación de la atmósfera exaltada en el órgano de Rembrandt, que pondría la escena en el alma, extinguiendo la clara permanencia de un suceso destinado al teatro y a la escultura. Los paños y las luces del culto, el silencio del terciopelo y el palor de la imaginería, tampoco han logrado mejor que Rilke la sostenida visión de un pasmo de la luz y de las lágrimas. Con una simplicidad asombrosa el poeta mantiene la acción de la tiniebla en su *Pietá;* como en los dibujos de algunos grandes maestros, la sombra se retira de las figuras, que la reciben de un foco localizado en la expresión de un hecho secundario y de tal naturalidad que no se percibe por mucho que se abran los ojos; y no se percibe, porque primero debe ser lo primero, que aquí es el cadáver de Jesús tendido en las rodillas de su madre. Veréis que el foco sombrío está en la cabellera postrada de María Magdalena; y la música de su oración se pierde extrañamente en laberintos de amor y de muerte:

Así pues, Jesús, vuelvo a ver tus pies,
que fueron entonces pies de adolescente
mientras yo los lavaba estremecida;
¡qué confundidos, allí entre mis cabellos,
como un cabrito blanco prisionero en la zarza!

Así veo tu cuerpo, nunca amado,
por vez primera en esta noche de amor.
Tendidos ambos no yacimos juntos,
ahora sólo admiro y siempre estoy en vela.

Pero mira tus manos ¡qué desgarradas!
¡Oh, no de yo morderlas, no de mí, amado!
Tu corazón se abre, y puede entrarse en él:
esto no debió ser sino mi entrada.

He aquí que estás cansado, tu boca fatigada
no desea mi boca torturada.
Oh, Jesús, Jesús, ¿cuándo fue nuestra hora?
Nos perdemos los dos extrañamente.

26 nov. 1938

CRÓNICAS

PAISAJE Y ARTISTAS DEL URUGUAY

BERNABÉ MICHELENA, ESCULTOR

Estos días hemos visitado al artista en su taller, en medio de parte de su obra. No es fácil sujetarle a un ordenado discurso, por donde nos manifieste las bases de su conciencia estética. Se agita en cada gesto y voz, y el fuego líquido de la pasión y de las ideas, burlando el molde de las palabras, que apenas condensarían algún tosco remedo, halla más bien salida en luz por sus ojos; y en ellos abrevamos los nuestros como en una fuente intuitiva, seguros de alcanzar una comprensión máxima y esencial, aunque sin palabras.

¿Es preciso buscarlas, entonces? Tolstoy dice que la obra de arte, si lo es de veras, no precisa de exégesis. Sin embargo, puede asistir al que escribe de arte un pensamiento no didáctico, y sí de analogía con el del creador, —un afecto de la vida a través de la representación artística—, y ser las palabras el medio de expresarlo desinteresadamente: y compartiendo ahora aquel dudoso criterio, antes me limitaré a llamar la atención sobre la obra del artista que a explicarla.

Michelena es un espíritu actual, aunque no precisamente antihistórico. Él corrió de un museo a otro de Europa, catedrales, palacios y ruinas, en ávido conocer de la belleza creada por todos los pueblos y por todas las épocas; pero abandona en el desorden común de los recuerdos cuanto ha visto y leído, atento más que a obtener por asimilación y proceso combinatorio esa cualidad cíclica de los grandes maestros, esa otra inicial y quizá más genuinamente creadora de los gran-

des precursores, de los primitivos en cada etapa de la historia del arte, y que consiste en auscultar el latido del mundo mientras dura nuestra poca vida, con el ansia de formar conciencia propia y la fe íntima en que la matriz de las formas no ha sido ni puede ser agotada. Nos parece una feliz armonía, y a veces la expresión de un hondo conflicto entre la tendencia individual y la universal del espíritu, ver adjunta en el mismo taller la obra del estudioso e inspirado artista Antonio Pena, incansable viajero a través de todas las edades del arte, absorbido ahora por la lección eterna de Grecia, luego reanimado con el aliento del realismo gótico, Amiens, Reims, Claus Sluter, después y siempre deslumbrado en medio de la gloriosa abundancia del Renacimiento italiano, y al fin vuelto hacia la orientación sabia, modernamente única, de la Francia: y modela, pinta y graba, y en los descansos de la tarea plástica, recita a Omar-Kayan, a Darío, a Verlaine y a Manrique. Mientras tanto, Michelena mira en su mundo interior, poblado de seres aún sin nombre y sin historia, mostrando entre las cejas y en la comisura de la boca el amargor y las torturas del primer alumbramiento.

La cualidad más notable de Michelena es la fuerza de expresión extraordinaria que sabe imprimir a sus figuras, sin abandonar jamás el medio natural de la forma escultórica; no aboceta, no procede como pintor, trasposición cometida por tantos de los que han querido conseguir aquel efecto —baste recordar a Medardo Rosso—, antes bien concluye, objetiva todos los puntos de vista, estructura sólidamente y modela con sutileza y con acento, moviendo la pequeña forma dentro de la gran forma, según expresa el precepto rodiniano. Vemos el retrato del poeta Casaravilla Le-

mos, que nos evoca el muy célebre del humanista florentino Nicolás de Uzano, de Donatello. En una y otra cabeza, de facciones más bien gruesas, los rasgos son finos y sinuosos; los ojos amortiguados y las mejillas cavadas componen el rostro de los sometidos al doble fuego de las pasiones y del espíritu en la forja del pensamiento armonioso. Un lívido claro desciende sobre las formas salientes, y es suavemente esparcido de los labios del poeta, que modulan algún delicioso verso de la *Celebración de la Primavera:* "Ella es: cada paso que da, rosas anima".

El trazo total de esta cabeza del escritor Alberto Zum Felde, tiene el movimiento de una voluta. Es la cabeza de un héroe griego. Parecería regida por distintos principios que las otras, tanta es la sobriedad de la forma, en grandes planos, con efecto de relieve, si de pronto no cayésemos en la cuenta del modelo, cuyo troquel apolíneo es la nota de su carácter; pero la estilización no ha deslavazado esta imagen simple y rápida, que una ciencia sutil de modelar calienta con el dulce fulgor de la vida. ¡Cuán otro aquel que asoma en un ángulo del taller, de un contrapuesto y agitado claroscuro, una antorcha medio encendida o medio apagada que despidiese más humareda que luz, erguido, no obstante, con una firmeza terrible! Nos acercamos como a un espejo. Parece serenarse. Es un asceta con pecho atlético. Algo nos recuerda también al San Juan donateliano del Bargello, sin rizos. ¡Qué difícil orden de perfiles en un rostro que casi no es más que un perfil; qué porfiada lucha para equilibrar y poner en escala, en armonía, formas tan fugaces y a veces tan bruscas, altibajos, deslices, y engaños de la luz que a un tiempo borra y dibuja líneas, destaca y hunde los puntos de una fisonomía compleja, cuyo reducido

volumen semejando unidad, y su marcado carácter, prometían, a primera vista, el arribar de pronto, con impulso inspirado, a la figuración de un tipo ideal y simbólico!

*
* *

Bernabé Michelena, del Durazno, es hoy por hoy, el valor de arte más serio que ha producido la escultura en el Uruguay.

Joven aún, sus obras ofrecen, sin embargo, todos los signos propios del fruto en la madurez, tales son: la armonía plástica y la expresión.

Porque antes de alcanzar el dominio de técnica y la finura de sensibilidad requeridas a ese doble fin, el artista, y lo mismo el poeta y el escritor, suelen alcanzar, en el mejor de los casos, una tan sólo de las partes: o la riqueza y orden objetivo de la técnica, del lenguaje, sin convergencia de significado o bien la idealidad casi siempre romántica o sobrado lógica, sin consistencia de forma concreta o encarnada.

Este último extremo caracteriza, con muy pocas excepciones, el primer período de nuestra escultura. un romanticismo desatado, infeliz. que agita el barro en olas, galopes, paños volados, sables en alto, hacia lo sublime, o lo alisa y ondula ridículamente para dar la traza del amor y del sentimiento.

Nada de ponerse a considerar emocionados la nobleza de formas del animal bélico, digno trono del hombre, cuya sola presencia, con ese movimiento en suspensión de las masas ponderadas, de la arquitectura, del andante sinfónico, bástale a Donatello para hacer eterna la plenitud del heroísmo en su Gattamelata. Sus almas infantiles sólo se conmueven al toque de clarín y con

la imaginación del asalto, siendo lo de menos la figura real de quienes hagan el torbellino de la batalla.

En el concurso del monumento al gaucho, salvo dos o tres bocetos sensatos, los demás daban en la sala ese aspecto que decimos de pesadilla de yeso, poblada de maturrangos en tropel de agitación épica. En medio, pero arrinconada por la desatención gárrula del público, una obra llena de gracia florentina, fuerte y delicada, por la serenidad de su porte habría podido conseguir la victoria; pero no fue así, antes bien debió parecer a todos un flojo extraviado entre la montonera de los gauchos bravucones.

El jinete, para cuyo rostro había prestado nuestro gran poeta Emilio Oribe no pocos de sus fuertes rasgos de virilidad y de raza, se alzaba recto sobre la cabalgadura y en ademán inicial, contenido, de lanzar las boleadoras, todavía pendientes por detrás de los hombros, El caballo criollo había sido interpretado en forma que aseguraba la depuración de sus líneas sin mengua del carácter y contribuía a la emoción de la simplicidad estética. Las masas musculares, conjugadas en las varias relaciones del aplomo y del movimiento, se acusaban netamente pero sin brusquedad, gracias a la riqueza del modelado, bajo la piel nerviosa y cálida. Se podían leer, seguir todos los juegos de la forma, sin fatiga ni confusión, y, no obstante, cada vez que se contemplaba se descubrían efectos nuevos, intenciones marcadas con audacia pero fundidas de tal suerte que resistían al análisis, a darse fuera de la función vital del organismo a que prestaban su concurso.

En su afán de síntesis, nunca pierde de vista Michelena el estremecimiento de la vida, imposible de dar con estilizaciones de primera ojeada o trazos de falsa profundidad, recortadas las unas o abiertos los otros

en la corteza del esbozo, con lo cual no se consigue otra cosa que la talla decorativa de las máscaras; fino temblor que se confunde con el baño de la luz y pareciera ser la fase inmediata del modelado, a donde hubiera que llegar urgentemente cuando, en realidad, es la última y una consecuencia del ajuste y movimiento de los volúmenes desde los comienzos de la obra, de cuya fase inicial y media procede como la flor de la raíz, o la fácil solución de un problema de su acertado planteo. Llegar pronto a la superficie, cuesta volver por muchas veces a la desorientación de las honduras, o quedarse en la superficie. Todo el secreto de la piel caliente, de la forma plena, del impulso corpóreo, del carácter mismo, está en alcanzar la unidad de modelado que Rodin, el sabio, llamaba, con otras palabras, modelar en profundidad. Una larga meditación y disciplina dotó a Michelena de este poder, que han tenido todos los grandes escultores, de abarcar de un golpe lo particular en lo general, de síntesis plástica de perfiles y de centros semejante a la revolución de las figuras planas sobre su eje que dan origen a los cuerpos geométricos de superficie curva.

Toda su escultura se afirma y alienta bañada por la simpatía de la atmósfera, merced a este prodigio de su esencia. Posee tal instinto y práctica de organización, que sus figuras parecen nacidas en el aire, naturalmente, y no hechas de barro con sus manos. La compleja armonía de su monumento al gaucho desplaza con la misma suavidad plena el aire luminoso dejando en el espíritu como una impresión de ondas musicales.

Nada en esta obra, del realismo exterior, grosero y pretenciosamente detallista de las más elogiadas por los visitantes, y, sin embargo, más real y viva que todas ellas. Por los lados de la base recta, de exquisitas pre-

porciones, se desarrolla en relieve una cabalgata de gauchos en patriada, compuesta con cierto giro alusivo a la del célebre friso del Partenón, y de un vigor y de un encanto primitivos que añaden a la nobleza del conjunto monumental un perfume del ritmo sencillo con que los pueblos cantan sus leyendas de gesta.

Aquel verdadero monumento al gaucho, hombre libre de las cuchillas, gallardo y rudo, que no supieron ver ni el público ni el jurado es una de las más hermosas producciones de Bernabé Michelena y excusa decirse, la mejor del concurso. Pone de manifiesto en ella con creces, su capacidad para realizar obras que, no por la grandeza material, sino por las exigencias de creación y ordenamiento complejo, requieren del artista un punto de sazón de todas sus facultades técnicas y emotivas, que sobreviene a la media edad, siempre que, descontada la vocación necesaria, las cultive desde temprano un continuo amor y ejercicio.

Para terminar esta breve noticia acerca de una de las obras menos glosada de Bernabé Michelena, debemos decir que nuestra opinión se halla compartida por muchos de los mejores escritores y personas de gusto ilustrado, quienes juzgan también a nuestro escultor como un gran artista y, desde luego, el primero entre los primeros del Uruguay.

***

La escultura de Bernabé Michelena tiene aquella señal del buen arte que consiste en comunicarse inmediatamente, como la naturaleza por sus obras, aunque no se perciba en ellas de un modo claro ni la razón de todas las propiedades ni aun la general de su existencia; puede uno, en efecto, de manera más o

menos infantil pero legítima, preguntarse por qué nuestra memoria de tantas especies de animales, de plantas, de frutos, no conserva huellas de asombros, que más bien suceden a raíz de alguna explicación científica de las nociones más familiares y olvidadas. Hay, sin duda, relación preestablecida entre los seres y la inteligencia destinada a comprenderlos, relación de cópula, de ojo y de imagen, de oído y de sonido, perceptible también por falta o alteración, según sus grados y oportunidades y con toda la finura de las primeras percepciones. Así la obra de arte llega o se queda en camino de perfecciones que no tiene; se habla de que llega o es comprendida por la inteligencia adecuada; porque la inteligencia, como los dientes, nace dos veces, y también se echa a perder, y siempre se usa mucho menos de lo que nos parece; pero cuando la inteligencia ejercitada y madura consiente o niega, su juicio es instantáneo y fidedigno como una mirada. Las obras de Michelena se entran así a la sanción de los capacitados, sin mayor discurso visible, por la simple virtud de su presencia. El discurso, complejo y lento, sembrado de certezas instintivas, corresponde al período de labor del artista y equivale al trabajo de la tierra, tan oculto en sus frutos que no lo parecen. Esto hace lo que muy bien se ha dicho la difícil facilidad de un estilo. Una obra de arte que muestre la fatiga del artista en desviados análisis, teniendo sin duda un mérito que falta en la obra de un inconsciente o de un embaucador, no brilla en la última claridad del triunfo, sugiere tantos aspectos en su marcha borrosa que el espíritu vacila en quedarse con alguno; sufre los dolores de un proceso estéril, beneficioso a lo más para reforzar el gusto de los frutos sazonados; mientras que la obra de arte lograda sugiere miles de pen-

samientos en la trayectoria de un propósito dominante, contrae y distrae, como una canción lleva tras de sí, en su corriente, las almas perdidas en la niebla de los recuerdos.

El poder de sugestión de una obra de arte no se opone a su simplicidad, ni ésta impone pobreza de elementos; el espíritu deja impregnadas de su intención las líneas que la inteligencia ordena en el número de relaciones necesario; la medida del análisis dependerá de una condición formal, física en parte, y del efecto expresivo; las dos fuerzas, una efusiva y otra concéntrica, se enlazan, se acompañan apartadas y ascienden hasta juntarse y abrirse de nuevo en el foco máximo de las emociones; cuesta ver por partes una obra inspirada, llega de una vez, nos envuelve como una esfera. Siendo una parecida emoción la que determina también el trabajo del artista, puede calcularse cuánto habrá sufrido teniendo que aplazarla días y días a través de un desarrollo ineludible e incierto, porque ya cerca de la meta del primer propósito nacen otros mejores, con sacrificio de los más bellos efectos obtenidos: tal conjunción de pura emotividad y conceptos prácticos, de calma y de anhelo, es el drama más áspero de una conciencia creadora. Las obras de Michelena que de un vuelo llegan a ensimismarnos, en análogo momento, de pura emoción para nosotros, iniciaban su proceso en la nada del barro, a la luz lejana de su imagen ideal y entre las manos vacías de las formas reales que ahora muestran articuladas en la expresión de la vida; su esplendor, su ágil presencia, limpia de toda huella preparatoria, parece reflejar claras ideas del espectador, más bien que resumir complejas meditaciones del artista.

Las alegorías, en boceto, para la escalera monumental del Palacio Legislativo, despliegan su gracia heroica y exquisita en solo dos compases formados por la oblicua del caballo sobre sus patas traseras y la recta de su cuello continuada en el domador desnudo y pie a tierra que lo refrena. La sencillez de estas dos líneas hace olvidar su importancia y, sin embargo, a su alrededor se armonizan todas las partes salientes y las distintas masas del grupo concentrando la visión como una rueda en pausado movimiento. Es la misma composición de los *Caballos de Marly*, a la entrada de los Campos Elíseos, de Guillermo Coustou, renovada en una obra de estilo y sabor completamente distintos. Michelena entiende que la elegancia del caballo no necesita ser reforzada por una interpretación decorativa, sino transmitida por un sentimiento intenso de sus ritmos de forma y de energía; prefiere el concepto de Donatello al de Verrocchio. La figura humana y la animal comparadas, que simbolizan el triunfo de la inteligencia sobre la fuerza bruta, vibran con sones dispares y ágiles en un acorde lleno de alegría mitológica. Bernabé Michelena, domina cada vez más las armonías superiores del Arte, ricas en contrastes, y no por eso menos abarcables del primer golpe de vista que las compuestas de elementos homogéneos o diluídos por exceso de transiciones, con mengua y hasta exclusión de las formas esenciales; falto concepto de síntesis y de análisis; la expresión de efecto intuitivo mantiene separados sus elementos, ilumina la síntesis de un análisis.

Cumplida esta doble atención del artista al construir parte por parte las que han de aparecer unidas con la celeridad de un flúido en el todo indivisible y vario de la obra, todavía su espíritu debe disponer de una

máxima libertad para latir finamente, movido por las más leves insinuaciones de un estado de ánimo, y reflejar las cadencias, las efusiones y el encanto de la música y de la poesía; un puro razonamiento se iguala con la frialdad de una disección anatómica o bien crea monstruos, aunque parezca extraño; la impaciencia, que se confunde tanto con el movimiento inspirado, promueve cúmulos de vapores en figura de fantasmas; y desarrolladas fuera del clima de la imaginación las obras de arte se parecen demasiado a las de la vida, y no se ve qué gusto puedan causar sino es el muy ridículo de equivocarse uno consigo mismo al verse retratado en un espejo.

La escultura de Michelena es el producto de una inspiración organizada. Los grupos citados lo demuestran acabadamente: en la ponderación de sus grandes masas, en el vigor de su modelado que no excluye las más dulces gamas de claroscuro y da en la última luz de sus planos la ilusión de una vida palpitante sin recurrir a los engaños groseros de la imitación realista, quedando en formas ideales y no de carne y hueso sus figuras; en el armonioso contrapunto de sus múltiples relaciones plásticas, en toda esta base de acción práctica, ineludible, la inteligencia ardiente y sagaz dirige sus órganos, las manos, y al mismo tiempo hace pasar de su espíritu al nuestro el himno puro de su obra acabada, sonoro, radiante, lleno de juventud y de elegancia.

Cualquier otra obra de Michelena, por muy distinto estado de ánimo que la inspire revela igual principio generador, de un admirable equilibrio entre la razón y la gracia, la medida y la libertad. Véase *La Abuela,* de una modestia impresionante. El cuidado plástico no cede ni un momento al vuelo de amor del artista, su

corazón arde y su alma piensa, dispone de tiempo y pasión para sentir y concretar los volúmenes y su acuerdo y contraste profundos; el desliz de los planos en la atmósfera que los acoge como una emanación propia, siendo la frontera del sólido; la envoltura de los perfiles, dirigidos de un punto a otro con sostenida intención de belleza y de lógica; la espalda y los hombros, los brazos y los muslos de la anciana tienen la morbidez estricta de la salud, y el escultor lo señala de paso al tender los declives de sus formas con manifiesto deleite de su plasticidad y valor constructivo. El niño de pocos meses, dormido en el regazo de la abuela, fue tratado atentamente con una calidad nueva en el conjunto de que forma parte, asociando la blandura de sus carnes y la del sueño, a favor de un modelado finísimo y nervioso que produce algo del estremecimiento de la luz en la penumbra de los cuadros de Eugenio Carriere. Toda esta labor de sensibilidad y de cálculo, recordada en resumen porque se olvida su riqueza, constituye sin duda el ser vivo y plástico de la imagen, y no obstante, se ve o no al final, si se quiere; nunca en el punto de sentirse la plena significación de su intento; es la obra y no es la obra; ¿como pudo el artista disponer con tanto cuidado y deleite los medios para traducir la emoción desbordante de su alma? Una expresión de profunda ternura es el único fin y el efecto inmediato de la estatua. No se ve más. El rostro, de volumen joven, tiene un aire de inocencia que no alteran las arrugas de las mejillas; es una niña envejecida sin darse cuenta; pronto, la energía de las facciones lo hace olvidar; sugiere los ángulos del drama y su aquietamiento estoico; toda vida es un desastre imponente; en actitud hierática, escucha dentro de sí o muy lejos, parece una ciega. En tanto, el niño

duerme sonriendo en el seno de la ex-madre. Michelena creó así una *Piedad* más tremenda que la clásica del hijo crucificado tendido en las rodillas maternales. No se trata de divagación literaria; esto y mucho más representa, y puede verse y oírse como si fuese obra de teatro.

La simultaneidad de afecciones tan diversas junto con la necesidad de darles forma lentamente, debe probar a quienes lo duden, la hipótesis por lo menos de que las obras de arte son resultado de un sinnúmero de esfuerzos intelectuales y morales, pudiendo ser entendido su fin natural como un complemento de la conciencia ordinaria, expuesta a vivir en una estupefacción parecida a la muerte si no fuese guiada en sus percepciones por la expresión integral o estética de la vida.

La noble calidad de nuestro escultor queda bien establecida en el recuerdo de estas dos obras. Su estilo responde a un profundo amor de la realidad y nada lo ata con el modo realista, que se distingue, precisamente, por la falta de estilo, por la enumeración o calco de notas accidentales y pormenores casi siempre groseros; de aquí el éxito de las obras mediocres; amigos de ir al grano en todo, nos basta con el salvado muchas veces. El temperamento de Michelena, sensible y veraz, debía dictar a sus obras un estilo tan lejos de ser abstracto como individualista; el naturalismo toscano y gótico, la elegancia de Jean Goujon, la penetración de Houdon, el lirismo sensual de Rodin, el vigor de Meunier, la plenitud de Maillol, la sutileza de Despiau, parecen formar el meridiano de sus meditaciones, indicio de naturales afinidades cuya luz puede servirnos para abreviar la comprensión de su arte, lleno de pureza y de un gran poder expresivo.

ADOLFO PASTOR, GRABADOR

El desarrollo de los medios de reproducción mecánica, hacía pensar en un abatimiento de los medios artísticos, que ahora resurgen con fuerza original y se dirigen cada vez más hacia una esfera donde nunca podrán ser suplantados, la del espíritu, que dispone todas las cosas. Cuando sucede lo contrario, es señal de haber terminado una época del arte o del pensamiento; las cosas dominan, el espíritu duerme; ofrécense desnudas para ser entendidas de nuevo por el hombre; porque da el mundo la materia del conocimiento y el espíritu de las formas, dice Kant. Vale bien la pena de iluminar con este criterio las épocas naturales del arte, que es el conocimiento emocional del mundo: "primitivismo", sería esfuerzo indocto del espíritu por dominar las cosas, que resultarían deformadas, pero espirituales en las obras; "clasicismo", suma de actitudes tradicionales, dominio docto del espíritu en la definición de las cosas, etapa de plenitud de raza y hasta de individuo, aunque suele considerarse momento absoluto y necesariamente extensivo; "bizantinismo", "academismo", multiplicación de aptitudes tradicionales y escolástica del Arte, predominio de formas lógicas puras, árbol sin raíces, con desmedro de las savias de la tierra; "realismo", reacción saludable contra la muerte académica, pero que la vulgarización de aptitudes técnicas lleva a los límites de la imitación más concreta y excluyente de un orden espiritual superior; el hecho simple de la evidencia y

el concurso de la comprensión común, hace sumamente difícil la salida de este otro mal paso del Arte, cuya orientación instintiva salvó hasta ahora sólo dos tiempos en su fase ascendente, el primitivo, gracias a su impericia, y el clásico por su dominio directo de los medios de expresión, y ni el uno puede ofrecer sus frutos verdones a los arcaizantes ni aun el otro su madurez al espíritu ambicioso; no obstante, por su ejemplo se orientaron los esfuerzos de los mejores artistas para salir del descenso académico y realista. que ya parecía insalvable, cuando la reproducción mecánica y perfecta de lo externo los remitió de un golpe a su propia esfera. donde los medios limitados para la reproducción de la naturaleza no lo son para sus fines de representación espiritual, y a esto aspira el moderno "simbolismo", de que fueron precursores Fidias, Miguel Ángel, Greco, Rembrandt, y hoy sostienen Rodin, Mestrovich, Bourdelle. Cézanne, Gauguin, Van Gogh y tantos más, en que la balanza clásica sólo es un método, y la emoción de la realidad, modificada como se quiera, es todo.

El grabado se presta más que otros géneros para ver de pronto estos principios inmediatos y comunes de la actividad estética. Xilografías como el *San Cristóbal* de 1423, la *Biblia de los Pobres*, el *Ars moriendi*, y tantas otras que edificaban la piedad medieval pertenecen al mundo del Arte por su fuerza expresiva, superior a la capacidad técnica de los artistas. El buril de Durero, de Holbein, de Mantegna, demuestra la participación igual de la inteligencia y de la objetividad propias del arte clásico, en sus obras esenciales y recias, petrificadas. Marco Antonio, Lucas de Leyde son clásicos fríos, amables por la noble composición y la belleza del gusto italiano. El realismo de Van Ostade,

la perfección de Visscher, la fantasía de Doré, adolecen de minucia técnica y de superficialidad de espíritu. Descenso académico acabado en la manera negra del holandés Siegen, que permitía obtener de la plancha de cobre todas las medias tintas y transparencias de la fotografía y que halló un clima benigno entre los ingleses al servicio de la pintura de Reynolds y de Lawrence, con los Watson y los John Smith.

En esta ojeada rápida de conjunto no se percibe otra curva de acción espiritual digna del Arte, y fuera de la cual no tendría razón de existir, que la formada por los primitivos y los clásicos. Mas no siendo clásica sino por momentos y edades la naturaleza del alma, en el cuadro histórico de los nombres y escuelas faltarán o estarán mal clasificadas las que debe haber más propias del alma, que no se compone solamente de medidas lentas o en reposo, y sí más bien de inquietudes en el misterio, de sangre generosa, fuego de deseos, fragancia, flujo de afectos complicado y medido con los ritmos de la libertad, número vivo, centro de fugas imprevistas resonando en el misterio del ser. Y así es, faltan nombres, hurtados adrede para significar su importancia. Basta decir los principales: Rembrandt, Callot, Gova, Méryon, Daumier... La ecuación clásica se altera del lado del espíritu en sus aguafuertes, donde la realidad externa se halla presente hasta la obsesión, pero transformada como en los pensamientos y en los sueños. No se puede llegar a esta libertad expresiva sino después de haber ejercitado las fuerzas en los doce trabajos de Hércules. De nada que no se haya visto, suerte si es por el medio angélico de las intuiciones, puede darse cuenta en tal resumen de luz efusivo y con la fijeza interior de la oración, del espanto y de la gracia. Por eso la inteligencia clásica es el primer

triunfo del Arte y prepara el dominio del aire a la superior actividad simbólica del espíritu.

Los grabados de Adolfo Pastor pueden situarse en la fase de "información" clásica, y no podía ser de otro modo dada su juventud y la seriedad de su talento. Como indicios de un próximo desarrollo en el espacio libre de la conciencia, dueña de sí misma por la sabiduría, deben contarse, lejos, el gusto prerrafaelista de su primera exposición de dibujos coloreados, y hoy, la desenvoltura delicada y plena de sus carteles, frontispicios y viñetas de libros y revistas. No será el prerrafaelismo inglés, de triste recordación, su retorno y principio de realizaciones definitivas pero sí algo de su ideal estético: el amor de la fantasía esto es, de la realidad del alma.

El grabado en madera, preferido hasta hoy por Pastor, casi no tiene historia ilustre, habiendo sido más bien el medio propio de la imaginería popular piadosa y satírica, antes del florecimiento de la litografía. Su mejor página antigua sería para algunos la serie de "Simulacros de la Muerte" grabada por Lutzelburger, según los dibujos de Holbein, y en efecto, sobresalen por la riqueza de las composiciones, desarrolladas en pequeños tamaños y por la profunda imaginación de los temas. Baldun Grün y Cranach no pueden olvidarse. Posteriormente, por influjo del buril alambicado, y de la manera inglesa, desnaturaliza la técnica tradicional de un rayado sencillo a que se debía la fuerza de sus formas sumarias, y llega a adquirir una finura de piel de topo en las estampas de Lavoignat y de su escuela. Racién salió de su medianía el grabado en madera con Lepere, y entra en la ruta de sorpresas de un arte puro, de inspiración libre, con grabadores como Constant le

Breton, educados en el sentimiento de la penetrante pintura francesa contemporánea.

Dotado de una fina facultad de percepción para el carácter y a la vez de una lógica infranqueable, Pastor libró sus batallas en ese plano de acomodación estética, parecida a la ocular, donde o se acaba por ceder a la presión múltiple de las particularidades, todas llenas de significado cuando se mira muy de cerca el modelo con mengua de la visión rápida del espíritu, o prevenido, se aleja uno de sobra y enlaza el viento; no es otra cosa la gran línea y giros retóricos de tantas obras de arte ilusas, puro lazo. Para el caso son ciertas las creencias materialistas que ponían el alma en la sangre o en los nervios o en las glándulas genitales, pues una obra de arte sin sustancia, por mucha geometría que tenga, no conmueve. Tema, composición, forma, se hallan comprendidas en ese problema fundamental y tan sencillo de ver o de concebir las cosas de muy cerca o de muy lejos. Obténganse por síntesis justos contrastes de luz y de sombra en el deseo de acentuar el efecto plástico entero, y se habrá roto la modulación de las superficies en la atmósfera, la viva potencia de los seres; multiplicando los grises faltará la gravidez real; si se atiende lo esencial, se perderá el carácter, que atendido en su riqueza particular, comporta la repetición del modelo, en ausencia de un verdadero espíritu creador. Fácilmente se habla de colocarse en el justo medio; lo común es tomar por medios los extremos viéndose uno perdido en la profusión de las apariencias; y no hay otra norma de obrar en este orden de perfección que las encrucijadas, los tanteos y los errores, en suma, perderse para encontrarse.

En esta disciplina obstinada se mantuvo Pastor, defendiéndose de imitar, protegido por la inocente admi-

ración del vulgo, el estilo de los grandes maestros antiguos y modernos, que su buen juicio le hacía ver como propiedad intransferible alcanzada con esfuerzos iguales a los suyos en el proceso natural de la conciencia. Ya dueño del justo medio de la expresión, que armoniza el espíritu con las cosas, trata de alcanzar ahora el alto medio de la libertad, que armoniza la ecuación anterior con el vuelo de las más imprevistas aspiraciones del arte.

La etapa de su madurez comienza en los grabados que ilustrarán la obra de Justino Zavala Muniz titulada *Crónica de la Reja,* digna hermana de la ya casi popular *Crónica de Muniz,* páginas que mezclan al romance de guerra el picor de la égloga y su luz abierta en la edad de oro del vivir campesino, pese al mío y al tuyo de las miserias y de los pleitos. Los azares y las oídas de un pulpero forman el libro, que Pastor saca de los relatos de la reja y de los fogones, cuando no son también la escena de algún suceso típico, a las verdes distancias rodeadas de nubes densas y bruñidas, a los montes de excitante lujuria, y a los arroyos donde abrevan los ganados de tranquila corpulencia. La variación del paisanaje a que nos tiene acostumbrados el autor de las *Crónicas,* el gaucho bravo y el gaucho ladino, el matrero y el vizcacha, el lacónico y el hablador, hacendados con el cinto bien relleno y peones de caña fiada, chinas de su rancho y chinas de regimiento, payadores, milicos, toda gente de a caballo y de armas tomar, en las pencas o en las patriadas, encontró en Pastor un intérprete lleno de simpatía y de conocimiento, de un gusto refinado que le permite mantener los tipos y las costumbres en los términos de una gracia noble sin dejar de ser genuina y robusta.

La técnica de Adolfo Pastor, libre de asomos arcaicos, tiene la sobriedad y la fuerza pedida por la madera, que aun siendo compacta, penetrable y de firme retentiva como el boj, no sugiere las rayas capilares exigidas por una degradación sutil de claroscuro, de una flema reñida con la reacción cálida y espontánea de la imaginación determinada por las condiciones naturales de la materia, y de un aspecto misérrimo de humillo, de tejido, consecuencia de las forzadas adaptaciones o falsedades. El lenguaje de la luz y de la sombra, el dibujo, pide régimen distinto según se trate de la gubia, del buril o del aguafuerte, como varía el modelado para la piedra y para el bronce, y la forma teatral con respecto a la narrativa. Pastor lo sabe muy bien, y dueño de los medios del género, de acuerdo con ellos, puede librarse a la voluntad de expresión, fin del arte, con más denuedo y frescura que si diese, por ignorancia o virtuosismo, en desnaturalizarlos. Deja la talla en su fuerte sabor, formando cuñas, trazos largos, manchas, rayas, puntos, en sintaxis descubierta que la inteligencia gusta de saborear antes o al mismo tiempo de fundirla en las intimidades de la emoción última. Sus claros y oscuros tienen igual función constructiva y manifiestas intenciones en cada momento, al contrario de lo que sucede en ese grabado, si así puede llamarse, en boga, de una malhadada facilidad ignara, de dibujo blanco sobre un fondo negro inerte, a manera de tiza en pizarra o calados en hollín, además de informe y falto de calidades de atmósfera, de una gran escasez de recursos, con todo su efectismo siniestro y cándido. El equilibrio y la sinceridad de Pastor, su buen gusto, su vocación estudiosa le abrirán el verdadero camino de la fantasía que se oculta en la realidad del mundo y se manifiesta en la realidad del alma.

JOSÉ CÚNEO, PINTOR DE LA LUZ

Los treinta y tantos lienzos de Cúneo que representaban asuntos del lago Albano, del lago Nemi, Roma, y del jardín de Luxemburgo, París, expuestos en la casa Catelli, desconcertaron al público por la presunta audacia de las entonaciones y la desnudez de la ejecución; efectos demasiado naturales para que pudieran impresionar a imaginaciones simples o extraviadas por una ilustración viciosa; y, en defecto de sanciones más autorizadas y emuladoras, salvo alguna que otra formulada brevemente y sin insistencia, sólo recibió entonces el aplauso gárrulo y molesto de los *snobs* y después y hasta hoy, con el olvido, pruebas de desconsideración no menos injustas y amargas.

Arte sincero el suyo. Condición primera, no sólo de los impresionistas, sino de los verdaderos artistas de todas las épocas y de todas las latitudes. No profesa maneras de técnica clasificadas. Resuelve las dificultades de ejecución hasta donde puede, sujeto a los dictados de la sensibilidad impresionada directamente por la naturaleza. No se hallaría en ninguna de sus obras tal o cual procedimiento empleado por sistema: los colores complementarios, la pasta opulenta, la pincelada envolvente o la divisionista, los elegantes desaliños, recetas, mañas y virtuosas voluptuosidades que pudieron ser un triunfo o una gracia en manos de sus creadores, y luego también soluciones científicas y, por lo

tanto, dignas de ser aceptadas en defecto de otras originales; pero que generalmente han proveído el arsenal de los mediocres, con perjuicio de la variedad y el valor intrínseco de los productos de arte. Se le asignó alguna vez cierta preocupación decorativa en el corte y composición de sus paisajes. No es exacto, dicho así, tan simplemente. En sus expediciones artísticas, sin guiarse por recuerdos de teorías de Taine, influído tan sólo por emociones vivas e inmediatas, consigue situarse frente al lugar más típico del ambiente, trata de comprenderlo, se impregna de su significación y lo reproduce luego con expresiones definitivas y sintéticas pero no quintaesenciadas, abstractas, geométricas o literariamente caprichosas; sino con aquella abundancia de elementos vitales, orgánicos, con que, sin menoscabo de una graciosa proporcionalidad o armonía, se ofrecen de continuo las formas naturales. Arte sincero el suyo. Esto le basta, merced a la exquisita y equilibrada organización de su sensibilidad, para conseguir, fuera de toda clase de prevenciones estéticas, efectos poderosos de armonía, de expresión y de exuberancia.

Tomados de la campaña de Treinta y Tres, fueron los primeros óleos nacionales suyos de importancia, en que se pone a prueba el vigor de su temperamento y se nos revelan o surgen —valorados por comparación de las otras producciones en pintorescos países de Europa—, juicios de gran mérito acerca de las cualidades artísticas de nuestro paisaje. Supo también ahora prodigar toda la riqueza de su colorido, y acertó a conseguir, sin pretenderlo a la manera de Cézanne, de Gauguin o de Van Gogh, la realidad artística de aquel pensamiento de Rousseau o de Amiel: "Los paisajes son estados de alma"; ofreciéndonos en cada uno

y en el conjunto de sus cuadros, un resumen magnífico de los valores lineales, luminosos y profundamente expresivos del suelo patrio.

Es la primera vez que salí al interior —nos dijo— con un intento vago de pintar lo que saliere. Me causó un efecto de deslumbramiento, al principio. No veía el color, diluído monótonamente en las extensas planicies, ofuscado por una luz torrencial, de reverberaciones sutiles. Los horizontes parecerían marinos, si no fuesen tan recios, tan decisivos sus límites, aun cuando abunden las ondulaciones suaves del suelo... En nervios ciudadanos o habituados al paisaje europeo, cuya amenidad arcádica es ya convencional, estas amplitudes luminosas deben producir sensaciones de desorientación, de soliviantación, análogas a las de un aeronauta... Pero siempre ostenta este campo una fisonomía pura, fresca, de un constante aliño mañanero... No tiene, por lo general modorras o vaguedades místicas.

Poco a poco se me descubría una gama portentosa de tonos vistiendo la impasibilidad del suelo, policromías de los pastos que reforzaban de un modo imprevisto las que vierten exuberantemente variadas composiciones de nubes. Los motivos de algún cuerpo, un árbol, una mata, una piedra, cobran, así aislados, una significación potentísima de color, de línea y de espíritu...

Cúneo desarrolló entonces a nuestros ojos la comprobación plástica de sus impresiones y la que nos produjo uno de sus lienzos, por creerla típica en sumo grado, servirá para cerrar esta improvisada crónica.

En una vastedad de verdura oprimida, variada lejanamente por sombras violáceas de las nubes, manchones dorados de flechilla, zonas de pastos más oscuros, entre las suaves intersecciones de planos que apenas

accidentan el suelo, se yergue solo, modesto, animado de una candidez infantil, de un verdor claro y simple, un álamo... A su alrededor fluye serenamente un sueño de nubes plateadas.. Una paz que desconcierta... Nos trajo a la memoria la honda pregunta, bellísima, de W. Whitman al contemplar en medio de un amplio espacio descubierto de la Luisiana, un roble poderoso. "Cómo podrá desplegar hojas tan alegres, así quieto, sin tener a su lado un solo amigo".

Al pintar Cúneo en el campo lejos de los puntos urbanos y de espaldas a la estancia o rancheríos, donde los grupos de árboles y las casas, aun siendo en poca suma, dan asidero a los ojos, debe encontrarse como a la borda de un buque, frente a un océano de ondas condensadas sobre cuya verdura lisa y más allá de los confines se alza la magna esfera de la luz y anula todo lo de abajo, para hacer revivir, si fuese posible, las escenas de la mitología más brillante y numerosa en el tapiz incansablemente renovado de los cielos. Y esta casi visión astronómica del campo. siéntese en aquel *Crepúsculo* del Museo del Parque y en este otro, verdadera música traído ahora de su viaje último a Cerro Largo; el cielo, contrario al poniente, y en una hora de color vinoso ya velada del azul nocturno, ocupa gran espacio y oscila en lentas gasas dejando apartada a la luna. realmente suspensa en el aire y en sus sueños. si los tiene, o en los nuestros, que es lo mismo, la faz enharinada y su errar de condenación siendo lámpara de la vida ajena; el prado oscurecido. muestra unas fajas de verde muy denso y violáceas que llevada la mente a estar en la luna, perdemos de vista, si no refuerzan la sensación de misterio por lo que tengan también de lunático.

En esta exótica naturaleza, donde lo accidentado sólo puede hallarse con perjuicio de lo típico: las grandes distancias que para el viajero y lo mismo para los ojos siempre parecen cortas, reduciendo al tamaño de arbustos los eucaliptus, y al de un diábolo el higuerón o el ombú en la cuerda que forman dos cuchillas interceptadas en el horizonte, en este paisaje a vista de pájaro, de valores anulados por la luz y el espacio, de sustancia lírica más bien que plástica, no sabemos cómo Cúneo ha podido evitar la yerta geometría, sino por lo íntimo del dibujo, y obtener tan ricas e intensas coloraciones de un suelo aparentemente uniforme y grisáceo. El predominio de la luz pudo haberlo llevado, y no fue así, a los recursos del divisionismo, autorizado por artistas como Seurat, Signac y Segantini, y que basa en el estudio del espectro solar, la técnica pacientísima de poner separados en la tela y en la proporción conveniente los tonos puros, simples o compuestos, del prisma; y los que concurren a degradar un tono secundario, amarillo y azul en lugar de verde, azul y rojo en lugar de violeta, amarillo y rojo en lugar de anaranjado, fiando a los ojos la fusión que de manera impura se haría en la paleta; con este cálculo y con el aviso de que las series de un primario y su complementario, el rojo y el verde, el azul y el anaranjado, el amarillo y el violeta, (series dotadas de la facultad de recomponer cada una por sí sola, teóricamente, la luz blanca), han de mostrar como un amoroso encendimiento, aun los colores intermedios, cuando se hallen cercanos, deberá verse la manera de aparejarlos, de acentuar su relación siempre que el espectáculo natural lo insinúe, que sucede a menudo, y en los casos que lo descubre abiertamente: trabajo de tapicería, en fin, y que a pesar de su fundamento cientí-

fico, ya porque los colores materiales no tengan la pureza necesaria para determinar tampoco una perfecta mezcla óptica, o porque multiplicados los matices debilitan la valoración de intensidades de las manchas, lo cierto es que aun excitados por la separación los tonos que tienden a unirse, la fuerza lumínica del color en los neo-impresionistas nombrados resalta menos que la obtenida por Van Gogh o por Cúneo, con el empleo de los tonos enteros. Pues bien, nuestro artista no sólo rehuyó este método de la luz, tan de acuerdo en apariencia con la condición del medio natural que traducen sus lienzos, sino que de pronto le vemos hacer un transporte de las claves agudas en que armonizaba sus tonos, a otras más bajas, si bien manteniendo siempre un color simple e intenso; y guiado por el afán y la necesidad de obtener cada vez más luz, casi lo adivinamos, al final de la evolución señalada, haciéndola surgir del contraste más absoluto, que sería el de la sombra de Rembrandt.

En *La Cabaña,* de Treinta y Tres, la coloración del campo, agostado por la seca, es amarillo-rojiza; en el pedregal, que revienta de sol, un caballejo husmea las briznas de hierba jugosa; el cielo, de nubes apretadas y "al rojo blanco", desciende muy lejos de la línea que limita el yermo implacable. Los dos con el río Tacuarí, también notables, sobre todo el de *Las lavanderas,* tienen mitigado el ardor del mediodía, en plena canícula, por las aguas de reflejos lilas y azules y los verdes variados de árboles y riberas, pero en uno, el cielo reverbera con lumbres cobrizas, y entre un claro sauzal y unos álamos de la Carolina, sosteniendo la nota aguda del colorido, se alzan juntos dos eucaliptus del más palpitante carmín, rasgo audaz que no alarma gracias a lo exacto del tono en la total armonía; ambos

cuadros asocian al desfallecimiento voluptuoso de los nervios en el estío, la idea del reposo a la sombra y de un silencio que no logran turbar los quejidos de los pájaros al cruzar el aire de fuego, ni su algarabía súbita partiendo de imprecisos puntos del boscaje. Otra vez en algunos de los siete paisajes con el mismo tema a distintas horas y puntos de vista, una *isla* o bosquecillo en el mar de la campiña, también de Cerro Largo, la luz devoradora del verano "enrojece al blanco" las nubes y absorbe la última tinta de los pastos quemados, volviendo sucia e inútil la paleta en manos del pintor desconcertado. Hay que pensar en descomponer la luz blanca, el triunfo místico de los colores, pero no se ve cosa del suelo, de líneas huidizas en qué asentarlos: ni en las nubes que resplandecen como almas libertadas ni en los arbolitos nómadas, sin relieve en la vasta esfera luminosa. Cúneo realizó el milagro. Compárase aquél de la *isla* elevada, en que los grupos de álamos bajo un sol casi cenital, parecen husos de luz verde, entre el cielo blanquecino y el campo seco de color cadavérico, moteado de boñigas violadas, igual que viruela, con el mayor, inspirado en el mismo tema casi de la misma hora y en la misma estación, y nos sorprenderá su abundancia de luz tranquila, visible, no volatilizada, y la esparcida variedad de sus tonos; la amarillez de la seca, vuélvese anaranjada; el mantel de gramilla, con su tierno verdor, y las benignas manchas de sombra, más verdes, atraen allí los vacunos, olvidados de los peligros del tembladeral; la espesura de mimbres, modelada con verdes pálidos que la brisa ondea y aclara en las partes grises, de verde malaquita; a sus flancos, los grupos de álamos, devueltos a su colorido rústico en la fuerza de la savia y a su aire feliz e ingenuo de cipreses desenlutados, gratos

al oro y al rumor de los enjambres, se elevan llenos de paz; la verdadera bóveda de gloria de las nubes, vierte una lluvia igual de luz, de tonos lilas y rosados, sobre la dicha del minúsculo oasis. ¿Y la sequía? He aquí una pregunta imprevista. En verdad, agrada este cuadro más que los otros en su árida traducción literal del ambiente, y por lo tanto, nos impresiona menos; quién sabe si, como en música, al transportar la coloración no habrá de hacerse conforme a modos afectivos, aún ignorados, además de la armonía en tonos y en gamas perfectamente deducidos en esta obra magnífica, o si no será imposible, con la escala del color, resolver de otra manera el problema original que plantea un paisaje casi todo de luz y oquedad; porque, debemos repetirlo, no sólo en el rigor estival se presenta, si no véase *Campo*, nublado, con los pastos reverdecidos después de la lluvia, de una infinita monotonía; de Treinta y Tres, la mañana jubilosa de *El bañado*, cuya vegetación escondida en el bulto de un reptil verdinegro escúrrese por la pradera sin límites y alza en la cabeza un airón de arreboles; *El columpio*, Cerro Largo, onda de cuchillas, con unos ranchitos en las laderas y un álamo carolino en el centro, de tintas añiles y nocturnas que llenan todo el espacio, semeja un gran azulejo; y cuenta que el ocaso, como puede verse en las dos hermosas telas de la *Isla* a esta hora, al borrar la fuga de los planos los condensa casi en uno, atenuando la congoja del vacío, y el estrépito de su color constituye por sí mismo un tema pictórico por excelencia. Habíamos dicho paisaje de luz y añadimos ahora que más bien de espíritu, de síntesis primordial, y en esto consiste su fuerza y su gracia, que únicamente artistas de alma profunda y de gran sabiduría

como Cúneo pueden traducir con expresión adecuada y definitiva.

El amor del espacio, sin teatralidad, con elocuencia natural, contenida y grandiosa, recuerda en Cúneo a Ruisdael, Claudio Lorena, Turner y otros ilustres maestros, no ya determinado por la condición abierta del medio en que actualmente pinta —producto del cual y ejemplos en este orden son, de Maldonado, *La torre del vigía* y *La Iglesia,* de sonoro colorido, y los admirables de *La Isla,* el mayor, y *La Aguada* parecidos en la disposición de las nubes, que tomadas con dos puntos de vista, voluminosas las del primer plano, parecen pasar por encima del espectador —, sino por impulso íntimo de su alma, como demuestran sus paisajes anteriores de Italia: *La Encina,* lago Albano, *Los Pinos,* lago Nemi, *La Fuente* y muchos más que unen al encanto y brío de la coloración el sentimiento de la más noble arquitectura.

1914-18

CARMELO DE ARZADUM, PINTOR DE LA GRACIA SENCILLA

He aquí otro de nuestros mejores artistas, como lo prueba, además de cuanto podamos decir, la indiferencia que le ha rodeado hasta el día. Para pasar de Cúneo a Arzadum, es necesario hacer una brusca adaptación de la sensibilidad. Modernos los dos, hijos del impresionismo, aunque despojados de toda actitud dogmática, se apartan uno del otro por diferencias de temperamento espiritual, digámoslo así, que imponen a sus telas condiciones pictóricas inconfundibles. Cúneo es más idealista que Arzadum, no sólo en la elección de los asuntos, sino también en la manera de ejecutarlos; mientras en uno la composición es más visible, en el otro es indeterminada; el tratamiento de la forma, racional en Cúneo, es en Arzadum espontánea; y la coloración de la paleta, de rojos dorados en el primero, es de azules violáceos en el segundo. Pero si estas diferencias sirven para ayudar a definir el uno por el otro, no establecen de modo absoluto el carácter de ninguno de los dos. El realismo de Arzadum se reviste del encanto más lírico en algunas de sus obras, y de la intimidad más conmovedora en casi todas las demás. Una imaginación abundante, dotada de un gran poder de retentiva, le permite quebrar la tiranía del modelo, tan característica de una escuela que, al volver a la naturaleza, de la cual poco antes se había hecho olvido y menosprecio, se le sometió, humildemente, hasta el

extremo que marca el doloroso escrúpulo cezanniano. Cúneo parece menos realista y sufre, sin embargo, el tormento de una veracidad y de una discusión de valores sin tregua, bien que no se note a través de sus ágiles nubes y clara complexión de sus árboles, y en el canto sin aprendizaje de sus alondras de luz; Arzadum, quién sabe si debido a un proceso distinto o al momento por que atraviese, o a su constitución, muestra más denuedo en pintar sus telas, no importándole que algunas se resientan de facilidad si en otras alcanza los dones de la plenitud. Esta manera de proceder es buena, y la única posible para restablecer las grandes composiciones, en crisis de un modo general en el arte moderno — como por igual exceso de verismo, la literatura, después de reaccionar saludablemente contra la imitación clásica y los desatinos románticos, cobró tal miedo a la inventiva, que lo más de la producción novelesca y dramática sigue moviéndose con languidez en los límites de la experiencia personal de los autores, simulando impersonalidad, y hecha de elucubración sobre motivos vulgares, el ambiente gris de la vida doméstica, las sutilezas amatorias, y en la forma de un soliloquio en largos paseos panorámicos, de lo cual resulta la falta de línea, de relieve, de interés, y de la misma eficacia humana que se quiere conseguir, por valerse de hombrecillos y quisicosas en vez de héroes y grandes sucesos. Volviendo a la pintura, ¿cómo podrían inmovilizarse ante los ojos del artista las agrupaciones escénicas de la vida si, aun salvo del retrato, los menores motivos naturales por separado, en las nubes y florestas, lucen, se multiplican y se desvanecen fundidos en el perpetuo cambio que parece su esencia? El único medio es observar mucho, ejercitar la mano en continuos apuntes y estudios y luego crear libre-

mente. Bien está la naturaleza; pero, a través del hombre, de sus medios y de sus límites. No se olvide que los primitivos del arte no lo hacían mejor, técnicamente, que los clásicos y modernos, y, con todo, nos da por ser prerrafaelistas de cuando en cuando, y clásicos y futuristas, poniéndonos fuera de toda condición objetiva y actual. Debe querer decir esto que las limitaciones del hombre no llegan a restarle todo el ser inmanente, y cuanto haga con plena conciencia o instinto nos conmoverá siempre, aunque venga de otras regiones, de otras edades y aun casi de otras especies. No cerraremos la digresión, si lo fuese, antes de afirmar, acaso con escándalo, que uno de los mejores cuadros de Arzadum, por su belleza evidente y por lo que significa de nuevo camino en la expresión de un arte americano típico, es *El regalo*, hecho de memoria, sobre el cuaderno de croquis y sin recordar a punto fijo si existe o no la colina de Mataojo a cuya falda se desarrolla la escena.

El realismo del cuadro *Cebadora de mate y chacareros* recuerda el de una página de Zola. Es una tela fea, pero buena como pintura, y retiene la atención más de lo que uno deseara. No se trata de la belleza de lo feo en arte, de los enanos e idiotas de Velázquez, sino de algo feo, sin belleza, casi fuera del campo del Arte, o habrá que ensanchar sus dominios. Relegados al fondo amarillo claro de la pared, entonado suavemente por complemento del traje violáceo de la mujer y el de brin viejo del hombre, aquélla con el rubicundo retoño en los brazos y la cara abotagada que aviva un pañuelo rojizo, parece la imagen de la maternidad en su aspecto animal, y éste, con el sombrero a los ojos, entretenido en deletrear un diario en el intervalo de la tarea agrícola, con su enérgica masa cor-

pórea, revela el feliz embrutecimiento del trabajo. En violenta contraposición de mancha, se recorta en oscuro delante de los patrones la china cebadora de mate. Es una muchacha petulante, con un lazo de mariposa en los moños, feísima pero túrgida como un fruto verde. En su fisonomía color de cacao, de gruesas facciones, de india y de nipona, luchan con no disimulada acritud los tonos fríos y los cálidos, los carmines, los verdes, los ocres, distribuidos segura y sobriamente, sin transiciones; a esto se debe, sin duda, la potencia de forma, el aliento de vida que tienen los seres del Arte, aunque la naturaleza pareciera conseguir el mismo efecto con lisura y sin hacer uso muchas veces de un marcado claroscuro ni de un contraste mayor de tono y de tintas. Una interesante reflexión de Arzadum, aclara el concepto: *"Si el artista no opone las cualidades, aun exponiéndose a agriar la armonía, la vida se le morirá entre las manos".*

La sandía llama Arzadum a otro cuadro, en que la mitad de este fruto aparece a los pies de un peón ruin, de los mal llamados en algunos puntos de la República *bayanos*, sentado cerca de las casas y que aun mantiene entre las manos un cuchillo harto feroz para meriendas, a juzgar por el rostro desollado y turbio, aunque infeliz, de su dueño. En verdad, la inexpresión del personaje, verídico a todas luces, no merece, más que la sandía o su banco, inspirar el título de la escena. Es también del más crudo realismo; pero, ya sea debido a su fina coloración plateada de grises azules y lilas, apenas cortados por el tono verdoso del campo en luz, o porque la figura no pase de ser accesoria, este lienzo, además de bien pintado, es bello: provoca la emoción de la beatitud silvestre, alojada en los ranchos de la alquería, extendida en la penumbra frente

a los pastos soleados y personificada en la simpleza del peón holgazán y ensimismado, que vive como las plantas y los bichos, a quienes comprende mejor y quiere más que a sus semejantes.

¡Cuán distinto el sentimiento realista del hermoso lienzo titulado *Hora íntima!* El gesto de la anciana, que a través de sus anteojos lee un diario, delicadamente prendido en el borde por el índice y el pulgar, es de una precisión y de una hondura extraordinarias. ¡Cuánta experiencia reflejan sus arrugas, más que su pelo, dulcemente gris, movidas pero firmes en la huella de la resignación y de la entereza! A su lado, una joven de rostro modesto, lleno de bondad o lo que sea, con la vista desviada por los pensamientos, deja correr las horas, no habla ni escucha, ni quizá sueña, y a pesar suyo vive. El tono lozano de unos malvones sobre la carpeta de la mesa, rojo sobre rojo, de una gracia exquisita, no consigue cortar, como aparenta, la melancolía de la mancha oscura formada por las dos mujeres.

De calidad simpática también, el *Football improvisado* es una tela definitivamente hermosa y segura, de movimiento ajustado a la exigencia de Delacroix, que aspiraba a pintar la caída de un hombre de una azotea: motivo más bien de mancha o de croquis. En el arrabal de terrenos baldíos, verde a trechos, con desgarrones de arcillas rojas y ocres, cerca de algunas casitas nuevas, un tropel de muchachos se apiña y pelea bajo la volante pelota, mientras empieza a ocultarse el sol, con ira o solemnemente, cruzando de estrías rojas el azul poco antes tranquilo de la tarde; un rapaz, de espaldas en el suelo, se mantiene todavía en el punto intermedio de caer y levantarse, en un gesto curvo de expresiva elasticidad; otro sin salir del torbellino en marcha, se frota el talón magullado, y dos niñas, al

borde del camino, contemplan la algazara, sintiendo quizá no haber nacido varones.

Nuestro artista gusta de animar con figuras los más de sus paisajes. Merecen citarse todos los pintados en el extranjero y en el país, que hacen una gran suma, siendo mejores los segundos, y de éstos los últimos, dignos del más franco elogio y de un detenido comentario. *La ronda* es el primero que por la feliz unión de sus valores de arte y de poesía se ofrece a los ojos. Detrás de su encanto de balada no se adivinarían los afanes de una lucha entre la luz y los colores, que la naturaleza debe de sostener asimismo para crear sus días y estaciones más brillantes. El problema consistía en dar la intensidad luminosa y coloreada de un día claro. Paréntesis de primavera en otoño, las ramas desnudas de los viejos perales se bañaban de luz rósea, de reflejos húmedos o metálicos, y su dibujo era nítido en el azul intenso que muestra el cielo en la parte superior del cuadrante. El rosa resultaría frío, y los amarillos demasiado oscuros, casi del mismo valor que el azul, y la división de tonos, pudiendo hacer vibrar la luz, turbaría la calma del aire que reina en el soto. Hubo, pues, que sacrificar al efecto de conjunto, claro, tranquilo y dorado, el brillo de las sumidades. Por momentos el anaranjado en que se resolvió el tono de las ramas, unido a las sombras de unas en otras, muy parcas y ligeras parecen el reflejo de llamas ahumadas, bien que se deba en parte a la doble succión de savias cometida en los árboles por la vejez y el otoño. El centro reluce plácidamente por influencia mutua de los tonos anaranjados de follaje y de tierra de un almácigo, cortado por una banda de sombra violada, del verde cálido de la hierba y del círculo multicolor

de las muchachas, casi núbiles, una vestida de rojo, otra de esmeralda, otra de lila, otra de azul, otra de limón, que tomadas de las manos giran con ritmo lento y acentúan al avanzar las curvas de los cuerpos llenos de gracia y de vida. Esta mañana de oro, tan dulce y tan viva, difunde la melancolía de una música de Chopin, copiosa, pausada y fugaz, por los frutales desnudos y en los recuerdos del corazón, es la sonrisa de la muerte, es el otoño. Pocos cuadros pueden emocionar de modo tan delicado y sería deseable que Arzadum no dejase nunca de ser poeta cuando pinta, entendido que tal deseo sólo debe referirse a quienes ya dueños de la expresión plástica, y siempre valiéndose de los medios de la misma, quedan libres para crear las formas de un arte superior, fundado no en la representación de la naturaleza sino de sus efectos en almas refinadas y profundas. De otra manera, es preferible un buen pintor aunque no lo sea de ideas y de ensueños.

Los mismos árboles aparecen rojizos y oscuros, en la *Quinta nublada.* Al oro primaveral sucedió el cobre empañado del otoño. Ahora las tintas comunes y la igualdad de valor del cielo y de los árboles mezclan los planos, y dan propiamente la confusión de la atmósfera en el mal tiempo. Los nubarrones de fuego sombrío envuelto en vapores grises y violados rodarían sobre los pastos de un verde profundo a no ser detenidos por la crispadura de las ardidas ramas, que los últimos rayos del sol encienden mágicamente. En esta masa de bruma, una distinción precisa de tonos mantiene cada cosa en su ser y orden espacial, con la misma claridad que ofrecería un paisaje de luz moderada y contrapuestos elementos. La vivacidad y valor constructivo de los tonos en la neblina, sorprende asimismo en el *Día gris* de otra quinta con olivos al borde de un

camino anegado, canteros azul-verdosos de legumbres y el rosado muro viejo, armonía de colores bajos pero tibios en la luz plateada que los envuelve como la mirada de un ciego.

Otro magnífico paisaje, uno de los mejores pintados con el tema de la campiña nacional, podría tener por título: *El Cerro Largo* y *Monte de Tacuarí.* Es una vasta pradera de ondas verdes y amarillas que cruza, indicando el curso torcido de un río, una línea de vegetación oscura y baja hundida en la barranca, y limita un cerro lila y azulenco, acostado junto a los odres negros de la tormenta. Quizá truena y llueve a lo lejos, pero el ámbito de la escena baña los ojos de claro y manso verdor, y los indicios de la tarde, los ganados, iguales a pulgones que bajan paulatinamente al abrigo del monte, no logran acallar el deseo de tenderse desnudo sobre la grata frescura de los pastos. Recrea contemplar por separado algunos tonos tan finos de matiz, como aquel celeste verdoso, resumen de los reflejos de la lejanía que corre por la base del cerro, los amarillos de pasto seco de los bañados, los jugosos verdes y el violeta de los nimbos preñados de lluvia y de flúido tempestuoso.

Pareciera que la coloración de Arzadum se prestase más para interpretar las luces y follajes cárdenos de la melancolía del año. Cúneo sería entonces el pintor del verano, y Arzadum el pintor del otoño. Pero no es así en el cuadro anterior, de los claros pastizales que triunfan del cielo pardusco y en otros como *La iglesia rosada,* de los negros jesuitas de la calle Soriano, con cupulillas azules bajo la gran cúpula celeste, júbilo de campanas y de luz de los domingos infantiles; en *Trabajando en la tierra,* obra ejecutada con gran energía de trazo y de color, y llena del sentimiento de la

paz campesina; en otra bella página de égloga, *Debajo del ombú,* cuya sombra, causada por un fuerte sol, se hace casi flúida y tiembla en vapores violetas y azules en torno a las rugosas plantas del patriarca de los campos; en *La hora de la siesta,* y muchos más. En este último, el asedio de la luz sobre un grupo de olivos del centro, fundiendo los oscuros, ofrece formas tan amplias que traería las copas lejos de los troncos, en perjuicio de la importancia de las figuras del primer plano. Un sagaz reparto de sombras claras en los árboles, consiguió disminuir su volumen impulsivo, sin mengua de la síntesis; y también sirve al objeto de mantenerlos en su lugar, el colorido brillante de los trajes de estación que lucen sobre la zona de violeta proyectada en primer término por una pared invisible. La anciana que, una mano en alto, dirige la plática, la muchacha vestida de rojo naranja y sentada con la gracia de una tanagra, la joven que duerme sobre sus brazos en el respaldo de la silla, cerca de la cual un gato blanco enarca voluptuosamente el lomo, las que escuchan, la luz dorada del aire, todo nos dice la influencia de la hora soporífera en el rigor del estío.

Es más, en cuadros como *El regalo* expresa casi el verano de los trópicos mediante su paleta de otoño. Un haz de reflejos de cobre bruñido y el verdor que tendría una bandada de loros mancha intensamente los ojos. Puede notarse cómo el juego de los complementarios sirvió para llamar la atención hacia la escena del primer plano en que, no lejos de un rancho, un muchacho indio muy largo ofrece un huevo de ñandú a dos chinas, una de pie y la otra lavando en una batea cerca de una mata de achiras. A la timidez de gusto, que debe ser ruborosa, únese el acorde de los rojos, los amarillos, los azules, los violetas, en los tra-

jes, en los arbustos y en el objeto del obsequio, el punto más claro del cuadro, concentrando el interés del tema y destacando su valor de tinta en el conjunto brillante y bajo. El fondo lo constituye una de esas colinas de silueta volcánica, frecuentes en toda esa parte de Infiernillos y de Mataojo Grande, verde y viva, de cuyo ápice finge brotar la humareda de las nubes cubriendo el aire de solemnes fuegos. Tiene tan hermoso lienzo esa dulzura tibia y muelle, propia de las regiones de gentes morenas, y muestra todo el partido que puede sacarse de algunas costumbres americanas, poco o nada tratadas por pintores modernos de calidad, no menor que el alcanzado por Gauguin con sus célebres motivos de Tahití.

Verdes y fríos, los que pueden titularse *Pinos y bañados*, *Arenas en las lomas* y *Ombú desgajado*, resueltos con gran dominio, muestran aspectos aflictivos de los campos de Maldonado. El ombú, hendido por los rayos, sobre un cielo pálido, contra luz, alza en la punta de una rama la bola de barro del hornero, réplica del horno paisano que hay cerca y al cual acarician los rebrotes de las raíces desbordadas. Naturaleza simple y solitaria entre la nada y el ser de contados elementos, que lastima las almas con la sequedad de las verdades eternas y otra vez las regocija con las florecillas humildes de un Francisco de Asís.

Tanta es la obra de este pintor, sin contar los retratos, que sería imposible darle cabida en el espacio de un artículo, pero se hace indispensable mencionar obras tan meritorias como la *Nave de pinos*, *Pinar en sol* y la *Casa del puestero*, las tres de Maldonado, cuya alegría de luz proviene de las arenas doradas que han quemado las pasturas; *La estancia de Muniz, Cerro Largo*; *La tranquera*, *Efecto de nieve*, en el Museo;

Perales en flor, *Costura en el jardín*, *Abeto y palmas* y *En la playa de Pocitos*, de gran belleza decorativa y brillo de color; innumerables manchas que por su resuelta factura merecen tenerse por cuadros y son, desde luego, obras de arte con jardines, huertas y rincones de Montevideo; lo mismo debe pensarse de la veintena de blancos cuadritos de Túnez, los abruptos de Ondarroa y otros pueblos vascos, igual número de Bélgica, y redoblado en los del Sena. del Luxemburgo y otros lugares de París. Añádase algunos cuadros de género tan importantes como el titulado *Sangre y sol*, original manera de sentir los desastres de la guerra, conservando el contraste real de la luz, los rojos uniformes e insignias, las carnes desnudas de los jinetes y los sedosos caballos, con las heces violadas de la muerte, lo que hace de este lienzo un radiante rubí, una oxigenada escena de cacería. un grito de triunfo y de resplandor; y los desastres de la paz en el que se titula *Baile turbio*, en un rancho alumbrado por humeantes mechas, rostros lívidos, paisanos de golilla y botas, chinas de polleras con volantes, gestos de torpeza y timidez y el gemebundo acordeón que se adivina enhebrando la fúnebre alegría de la sensualidad y del alcohol en danza.

1919-20

ANDRÉS ETCHEBARNE BIDART, PINTOR DE LA SERENIDAD

Después de leer a Garcilaso, el eco de una palabra vive largo tiempo en los oídos; claro espacio y verdor claro, aguas claras, claro despertar del día y noche clara de nacaradas visiones. El espíritu de San Juan de la Cruz y el de Verlaine, es también una avecilla suspensa en el aire diáfano y sosegado.

Cuando vemos la naturaleza con los ojos de Etchebarne, sus cuadros, la cavilosa frente se despeja, los nervios tendidos para la vida se distienden. Nemrod sufre el hechizo de su propia imagen desarmada en la paz del agua, y bebe con las palomas. No se crea que rebusca las sensaciones de un decadentismo exquisito. Es el encanto matinal y del agua serena, del hervor de las nubes que, sin duda, es de alguien que no se ve, alborozo y juego de espuma, de la gracia florida y femenil que sienten los más rudos y sumidos en el tráfago cotidiano sin tener que afectar niñería de corazón, según alguna moda estética, sino estando, nada más, bien de salud y ánimo. Cuando es de otra manera, el Tagore y el Giotto remedados y de confianza empalagan y sublevan justamente la seriedad espiritual del hombre.

Etchebarne siempre se comunica por medio de pocas y modestas cosas, que trata de hacer valer en las muchas que contienen, como si fuesen de aquellas donde la naturaleza parece haber puesto más intento de ser y

de significado. Como Fabre, sabio poeta, o Maeterlinck, poeta sabio, con amor virgiliano traen a la palma un insecto de oro, de fuego, de luz, que no hay piedra preciosa comparable, y no desmerece a la vista de un sol o de una cumbre majestuosa, y narran misterios, de no menos cuenta y libre armonía que la de las sociedades humanas y aún que la música pitagórica del firmamento, artistas hay, de alma grande, que sienten el éxtasis de lo pequeño y su valor absoluto, en gracia evangélica, para quienes fue dicho: "Aprended de los lirios del campo: no trabajan, no hilan, y ni aún Salomón, con toda su gloria, fue vestido así como uno de ellos".

Bástele a Etchebarne seguir amorosamente el minucioso arabesco de sombras proyectadas en las dulces paredes de una casita rústica por la trama de unos parrales verdes, con uva moruna y rojo de pámpanos resecos, un banco destinado al deleite de la meditación dispersa, la vida en la ventana o en la puerta entornada, para llenar los ojos de una visión feliz de años transcurridos entre los cuidados de la podadera y pocos más que debe haber en este hogar con aire de retiro y ninguno de cuartel de trabajo y de numerosa familia. ¿Quién vive aquí, lejos del odio y del hastío mundano? ¿Un labrador viejo? ¿Un poeta? ¡Cuántas veces, como el pintor, habrá puesto a discurrir su vista por la complicada tracería de las sombras que parecen guardar el secreto de una escritura antigua! Es que las cosas tiénense tanto amor, que se reflejan mutuamente, las opacas en ornatos azules, violados, de oro, esparcido caudal de monedas, encaje primoroso, teatro chinesco, ya que no pueden hacerlo de la manera mágica, privilegio también de la conciencia, que lo hacen los cristales del agua.

De pronto, en otro de sus cuadros de Mallorca, la sencillez monacal se quiebra en saltos angulosos, vuela en torbellinos, el cielo y la tierra se agitan con irreprimible turbulencia. Es una tempestad de alegría infantil. En torno de los picos rosados y crestas del roquedal violáceo y azul, que aprendió de los cielos el movimiento sinuoso de su estructura y pareciera querer desprenderse en espirales, cúmulos de blancas nubes, rizadas, pomposas, festejan el gozo de su liberación, emulando los afanes de la esclavizada mole terrestre. Es un monte griego, digno de algún mito en que Zeus no podría mantener ceñido su entrecejo. Lugar de esos que hace pensar por qué siendo tan bella la escena del mundo que ningún paraíso teologal se puede concebir más cumplido, la comedia humana es tan fastidiosa y sombría. Los cuadros de Etchebarne reproducen la misma naturaleza que Puvis de Chavannes ha poblado de seres desnudos, felices, ciertamente, pero que nuestro espíritu de dolor no puede ver limpios de toda melancolía, como ya de niños tampoco satisface saber que la encantada de cabellos de oro no está muerta sino durmiendo en la urna cristalina.

De la isla de la calma también, una delicada tela que puede admirarse en el Museo del Parque, tiene por asunto el amanecer de un modesto puerto de pescadores. En esta hora el mar parece haber perdido la salobridad, es más bien un lago y se echan de menos la floresta y el césped. Hay una parra desteñida, a lo largo de una casa con aires de posada y de taberna en el malecón, y ésta y otras miran por sus ventanucos rojos, azules, amarillos, sus caras aniñadas en el agua, de una transparencia tal que las barcas vénse quietas en el aire. Apenas un rosa o lila trasfundidos en el vaho de la madrugada que, a tiempo con los

rayos del sol, gustan de rasgar los gritos de las gaviotas, y un gris verdoso de légamo y sargazos mustios dan tinte al ambiente, vago, imagen de una imagen. Suave luz, cristalino silencio que ahora turbarán los aprestos marineros, chapoteos de redes, aullidos de motores, batir de lonas, voces prolongadas y chanzas de quienes, como los peces que buscan, siempre en peligro, nunca piensan con terror en las traidoras mallas de la muerte. Profunda y clara es el agua, espejo de la naturaleza, que pinta Etchebarne, como si en ella encontrase su espíritu o la expresión del éxtasis, porque fuese formada con pupilas absortas, o de una serena vida, rica en tesoros sumergidos, pero simple y pura, espejo de sí misma en lo alto del amor y del pensamiento.

La efusión de un arte así tarda en hacer sitio al placer racional del análisis, demasiado grosero para mezclarse a las emociones del discurso contemplativo. Después, como siempre sucede cuando pasa la belleza por delante de nosotros, descubrimos que su razón de ser, si no es misteriosa por inaccesible, lo parece por novedad, y cuanto habíamos aprendido al estudiar la obra de un artista ya no sirve para explicar la de otro, las contradicciones enredan los pasos de la pluma y los vaivenes del juicio enturbian el agua clara y profunda de la percepción inmediata y su encanto. El raciocinio sería siempre un acto de conciencia, la prueba cartesiana del ser, nunca una mina de la verdad.

No obstante, los signos generales y exteriores de los cuadros de Etchebarne pueden concretarse en pocas líneas. En esta primera etapa de su pintura, corrida en Mallorca, alcanza, por intuición, los aciertos de una libertad que culmina, de vuelta, en la tercera serie de sus paisajes, pintados en Cerro Largo, y expuestos no

ha mucho en Montevideo. La forma es grande, la composición sencilla, y el color, de medios tonos plateados en la serie que nos ocupa, donde apenas figuran puros los rojos y los amarillos, irradiadores de luz activa, ni los azules ahondantes, por su predominio en el aire, sino agrisados y sutiles, pero claros, como conviene a la naturaleza representada, espiritual, dulce y serenísima.

En la segunda etapa de la pintura de Etchebarne, representada por sus cuadros de Maldonado, la rarificación del color toca su punto máximo. Aun cuando sólo usase de blanco y negro, los oscuros nunca tendrían más valor que los de una luz imperceptiblemente graduada hasta el umbral de la sombra, que no osa pasar, como un niño amedrentado; ya en color, rehuye los tonos profundos, pártelos por mitad de la mitad y casi pinta con irisaciones de neblina un paisaje ideal, y le infunde la vida tierna de la inocencia. Sería de preguntar cuánto se debe al temperamento del artista o fase de su maestría, y cuánto al aspecto de la zona costera de Maldonado, parecida, en los cuadros, a las grises comarcas de Flandes. Entonces viene a la memoria el color asimismo gris de los cuadros de Cúneo en Treinta y Tres, primera serie de los suyos nacionales, descontado un natural más sanguíneo, y los brillantes traídos también de Maldonado posteriormente, y ya no cabe pensar en diferencia de regiones, sino más bien de edades en la técnica de cada pintor.

No estando tampoco en esto la solución completa del problema. Porque no se tratará de un progreso en el dominio de los procedimientos del arte, sino en crear los convenientes a un paisaje falto, por lo general, de una fuerte acentuación pictórica. La joven América estaba en una especie de verbo místico, ensimismada en

el jardín celeste, como si le repugnase poner sus plantas en el suelo. Era preciso producir por la variedad real, las múltiples relaciones de la vida, de la acción y del pensamiento. El estadista echaba de menos las gentes, el poeta las tradiciones y las costumbres, y, en parte, el pintor los colores y las formas. Pero antes de haber proveído Cúneo a lo último con su profundo sistema de claves musicales que le permite, sin caer en la entonación decorativa, trasmutar los valores de color y de luz cuanto quiera la paleta más rica y la afección más viciosa, los paisajes grises de su pintura directa, no eran menos perfectos y emocionantes.

Así también, algunos paisajes desvanecidos de Etchebarne son obras maestras. Tienen algo de sabor japonés. En sus dunas, la perspectiva une la hierba rala en líneas de luz verde con que delimita las ondas de arena, y algún cardo roto confunde su ceniza en la del cielo. Nada más. Conmueve mirar cómo la gracia pudo allegarse a componer los pliegues de esta sábana mortuoria. En otro momento del paseo que podemos hacer a través de estos cuadros de la misma región, la silueta evocadora de un molino de viento se dibuja en el rubor de la tarde. El cielo es un espectro de bandas verdosas en los extremos, y de rosa y de oro en el centro, de límites imprecisos, y en su fluidez íntimamente encendida, se vislumbra, como el telar de plata de una araña, el polígono desguarnecido de las aspas. Un árbol solo y adelante, al calar la luz con sus ramas recién brotadas en las puntas, melgas violadas de tierra movida e igual, o de surcos aliñados, o de varia verdura según los cultivos, aumentan el primor de la estampa. que hace revivir los sueños candorosos y felices de la niñez.

La desolación gris recobra en seguida su imperio. Ahora es un cielo estratificado y sumido en la niebla. En el horizonte dos colinas bajas, una lila y otra azul, borrándose, y en medio una elipse de hondonadas que abre una gran pista de campo liso, de cuyo arco inferior, límite de un primer plano de chacras, penden unos ombúes y unos ranchitos; elegante conjugación de líneas, figura sencilla y amplia que lleva el ánimo a su centro y allí lo aduerme con su ritmo idéntico y perdurable. Vemos luego un paraje donde ni siquiera descansa el alma con el arrobamiento musical de las curvas limpias de la campiña, moviéndose con la mira en el mismo eje de la esfera azulada. Arriba, celeste plomizo, y abajo, verde amarillento, en zonas iguales. En el hueco de las nubes que han volado, enorme nido vacío, un resto de plumilla se estremece y busca la manera de caer en el regazo de los pastos. Pequeñas manchas negras forman los ombúes cerca de los puntos vivos, blanco y rosa, de los ranchitos y casas de labor diseminados en la piel anémica de la llanura. Y llegamos a lo alto de la anestesia, otro día y lugar que todo es nubes arboreiformes, impregnadas de lluvia, grises con bordes de nácar, y a los pies una lista verdosa interrumpida por las umbelas de un eucaliptus distante y las puntitas de contados álamos. Nada más. ¡Cómo el artista verdadero de honda simpatía, dejado de la gracia triunfal de la tierra, exalta la del cielo, y de no, pinta con ánimo igual la mansedumbre del terreno labradío, de las colinas calladas y del prado ceniciento, no regocijado aún por la salpicadura de los macachines y de los tréboles floridos! Mucho se cuida Etchebarne de separar con pulcritud, que parece la codicia amorosa del propio labrador, los cuadriláteros del trigo y los de la avena, con sus distintos verdes,

los violados de la tierra para la simiente, los de surcos parejos que tanto decoran la vestidura del campo; aquí ondea el trillo pudiéndose ir con los ojos adonde va; cada rancho reluce bajo la tutela de su ombú, ya únicos, ya varios y divididos en la verde extensión abarcada; los negros cordones de monte que orillean las cañadas, los álamos que van saliendo de los declives en fila de pendones minúsculos hacia el fingido alcance del azul; una por una las pocas y pobrecillas criaturas del hueco verdor son tenidas en cuenta y tratadas con grande amor; también el cardo perruno, la carqueja de los dedos pegados, la chirca de las patas rojas de perdiz, no por minucia torpe, con la brevedad de trazo pedida por su orden, pero bien señaladas en su carácter, de igual manera que los enamorados gustan precisar en su memoria los menores rasgos de la persona amada; y así resulta un perfume de aire rústico fidedigno envolviendo los cuadros de Etchebarne, y la emoción de una realidad humilde y sincera.

Tan es así que al cabo de un tiempo, adueñada la sensibilidad de los valores dados, adaptados los ojos a ver en la escala gris del color, empiezan a descubrirse tonos múltiples, ricos y variados acordes y ante todo, de una figura de matiz apta para musicalizar las ondas más íntimas de la luz coloreada, como quizá no podría alcanzarse con las gamas intensas y la poderosa demarcación de las formas y del claroscuro. Esta ni siquiera es una hipótesis, que se aventura solamente a fin de explicar por la apariencia de la pintura de Etchebarne de la segunda época, de tornasoles de nácar, las sensaciones y los estados de ánimo que determina, tales de una música del silencio, serena y recóndita, de una dulce beatitud que sólo algunas cándidas mujeres cono-

cen, y los niños ensimismados, y las más de las almas en su tránsito a lo desconocido.

De cuando en cuando el pintor de estas soledades debe sentir nostalgias de montaña, de algo capaz de ostentar un volumen de recios contornos en la total disolución etérea, y la oscura masa del ombú, de serpeantes raíces, alza entonces por delante de sus ojos un arco de anchísima copa, norte de los senderos perdidos, amparo y compañía de las efímeras viviendas paisanas, impávido braceador del rayo, digno de un culto druídico por su armoniosa grandeza y el ejemplo de su perenne voluntad de vivir. Parece haberlo encuadrado Etchebarne con algún simbolismo heráldico, llenando toda la tela con su mole, dejadas las puntas al cielo y los lados del tronco a los confines azules, y siguió con tenaz empeño los trazos del movido follaje, haz de verdes lavas, reduciéndolo, sin menoscabo de un rico ornamento de formas internas, a la ponderación constructiva de una gran cúpula.

Bien que al hacer Etchebarne objeto de un cuadro a tan noble árbol, única montaña de nuestro campo, no buscaría descanso a sus pies, porque ansiar la paz ya es no tenerla, y nada es más claro y más dulce que este sentimiento informando siempre la obra de aquel refinado artista.

Ya estamos en los días que nuestro admirable artista ofrece los colores de las frutas sazonadas en sus paisajes de Cerro Largo. El sentimiento de serena dulzura es el mismo de los anteriores, pero más colorido y plástico. Conviene decir que así un artista, si lo es en verdad, y el genio de una época, expresan absolutamente la belleza por los medios de que disponen, sean éstos rudimentarios o de la mayor perfección, deslucidos o

gayos, porque la armonía, fin supremo del arte, no depende más de variaciones cuantitativas, que son las del progreso posible, que de la unidad categórica del pensamiento. Quizá la elección de los motivos naturales para sus últimos cuadros pedía un color más intenso y una forma de más apariencia. Sustituyó a las nieblas del amanecer por la melancolía brillante del crepúsculo, y el sentido horizontal de las líneas por el ritmo concéntrico de las lomas en cierta perspectiva que, sin alterar la expresión de paz, anima el andante musical de la vasta pradera abierta, en éxtasis por lo más bello del mundo, que es el cielo.

Un paisaje de tierras de labor tiene, más que ningún otro de los suyos, acordados nítidamente los amplios movimientos de la forma. La colina que alza por un lado la cuchilla del horizonte equilibra, en relación oblicua y opuesta, el punto saliente de una parva amarilla desde la cual bajan, haciendo ángulo con la primera, las ondas de otra cuchilla jaloneada en su borde con lacias cinacinas, acompañantes de un oculto sendero; a una y otra parte de esta semidiagonal los sembrados, de variados verdes, las tierras de variados violetas, rojos y azules, se mueven con la cadencia de curvas de un cuerpo de mujer blandamente recostada, y su aspecto florido, a causa de su intensa y cálida coloración, parece reflejar más luz que el cielo, verde pálido y desvanecido en el azul de lo alto con una gradación suavísima de porcelana. Pero a toda otra delicia visual, se antepone y persiste la sensación de los terrones grasos y oscuros y el verdor utilitario de las chacras, de una paz basada en el trabajo noble y feliz de la tierra.

Adviene un silencio de melancolía, de afán escondido y sin palabras, cuando el crepúsculo envuelve de

vapores inflamados el ámbito, y allá van peregrinos por la curva lejana unos arbolitos negros y encorvados. O el río inmóvil se transporta de manera que mirar a su fondo de añiles y púrpura da lo mismo que las aguas del cielo, si no fuésemos distraídos por unas higueras sin hojas, de luminosa piel rosada y lila, y el vario verdor cálido de los talas, de los coronillas, de los sarandíes en la otra margen, o el pajonal seco prolongándose hasta el cerro del confín, alargada nube rastrera; y el cielo, y el agua que son unos en una encendida rosa de misterio. O un retablo de ardientes oros ante un pino y un paraíso de rama joven y calada, urna fantástica de preciosas joyas. Cinco magníficas puestas de sol. Cabe apreciar qué modulación de los tonos tan sutil y certera les hace diferenciarse sobre sí mismos, conservados unos en apariencia y en poco número, para correr los espacios como lo hacen los ojos, con ilación fácil y reposada que favorece la corriente interna de las emociones.

Mucho se le ha discutido a Etchebarne que trate al pormenor los elementos del primer plano en sus telas. Sin duda se alcanza por comparación que los últimos vayan más al fondo, pero hay peligro de quedar sin nexos entre lo pequeño cercano y lo simple distante, con perjuicio de la homogeneidad total, de la armonía de varias cosas que sólo es posible sacrificando partes de cada una de ellas para su enlace, y cierto es también que la mirada en su rectitud natural demuestra estos principios. En el paisaje de verano que representa el codo de un arroyo, el rico primer plano de arenas, pastos y matas no es realmente un estorbo. La floresta del otro lado es hermosa. Todas las líneas vienen a juntarse a un punto como las curvas en el ombligo de una fruta, donde unos macizos redondos, azu-

les, rosados, verdes, avivan el amargo verdor de los sauces y la palidez de la demás verdura. En el exceso de luz celeste se concretan algunas fajas claras y nubecillas violáceas, ampollas levantadas por el ardor estival. En el agua quieta, de cristales verdosos y lilas, en el rincón de la orilla más umbroso, la barquilla de los enamorados, leve, ilusa, espera.

El agua de Etchebarne que es una como alma del mundo, recogiendo lo mismo que la retina del ojo la figura de las cosas, y más que esto, el fondo de la imaginación, de colores en que la suavidad, el misterio y el brillo se mezclan y difunden profundamente, y aún mejor, como va dicho, la misma alma, que es un agua pura donde todo entra sin abrir vías ni ocupar lugar, donde todo está sin estar y parece imagen de sí misma, grande milagro natural clarísimo, es parte de otro cuadro sin que sepamos a primera vista si es agua del cielo o cielo del agua. Las copas de altos árboles cubren casi todo el espacio, en difícil contraluz, de una mañana de verano. Y ciernen la luz y distribuyen los claros y los oscuros por igual y en rededor haciendo vivo el follaje, y entre los troncos y debajo de una faja distante de frondas, giran opulentas nubes blancas y azules caídas del cielo, tanto no se ve al espejo del agua en que se retratan. Un gran brazo seco y desgajado, guarnecido de flecos o chorros de hoja herrumbrosa, cruza la masa del verde como un gemido del otoño, de una mortal herida, y, no obstante, sirve allí para enardecer el canto del estío y dorar a fuego su esplendor.

La resurrección del artista culmina en su cuadro de la primavera. Viene primero a los ojos un sauce de largos cabellos, verde tiernísimo, que debe ser ninfa encantada y predilecta del bosque. De las nubes, juntas

en una sola nube con huecos azules, deseosas ya de rizar sus túnicas en los vuelos de la danza, han venido a caer a un rojo mimbreral, cerca del sauce joven, sutiles trenzas rubias cuyas hebras conservan aún la dirección de la caída y que ahora son álamos resonantes. Con este desorden de la alegría, surgen acá y allá manchas de un verde más intenso de algunos eucaliptus nuevos. El rosa, los azules y verdes claros son los que mueven la viva armonía. También las hierbas del suelo, en el primer plano, una por una fueron invitadas a la fiesta, y las verdes lozanas que acaban de nacer, al lado de las verdes oscuras próximas a morir, con su alterno color, parecen moverse al compás de la misma batuta invisible, con las múltiples corolas silvestres, con las copas de los árboles y con las nubes.

Muchos más cuadros de Etchebarne podrían citarse dado que se quisiera medir su laboriosidad ejemplar, consecuencia en él de una rara vocación forzosamente desinteresada, y no limitarse a los necesarios para dar una idea del carácter y desarrollo de su pintura. Consagrado a su arte y a su cátedra de dibujo en el Liceo de Melo, vive nuestro beato artista bien ajeno a los desdenes de la ignorancia y a los codazos y ruidos del éxito.

1920.

HUMBERTO CAUSA,

OTRO PINTOR DE LA LUZ

Par délicatesse j'ai perdu ma vie...

J. A. RIMBAUD

Porque, al igual de Cúneo, su técnica de tintas planas le permite retener no ya el temblor de la luz logrado por la división de los tonos, sino su esplendidez misma, con esa dulzura flúida que hace del color el aire respirable de los ojos. La riqueza cromática, en cambio, al ensordecer la franca luminosidad de un espacio abierto, produce la delicia doblemente interior de la sombra y del ensueño. Los muchos tonos quedan así envueltos en una media voz que hace brillar sus contrastes de un modo exquisito en la vibración de las formas profundas y vivas. Es el encanto de la pintura voluptuosa de Pedro Figari. Arzadum busca los mismos efectos con menos análisis, para mayor luz. Uno y otro sienten con fuerza los caracteres individuales y locales de los motivos que pintan, cosa quizá posibilitada o de algún modo relacionada con la técnica de su preferencia. Con la embriaguez de las alondras, los ojos de Cúneo, de Causa y Etchebarne suben por la escala infinita de la luz que reflejan poderosamente sus planos de colores sintéticos, aptos para la expresión del carácter esencial de las imágenes. Pero en todos, la ciencia, la discusión continua de los medios de su arte,

se identifica siempre con sus fines, que son el conocimiento amoroso, místico, si se quiere, de la naturaleza.

He aquí un punto en el que no hay más remedio que insistir: la ciencia del arte. No hace mucho, Camile Mauclair, con ligereza incomprensible, sin dejar de reconocer la necesidad de las rebuscas técnicas, no les daba otra importancia que a las gramaticales que constituyen la disciplina común del lenguaje. La primera diferencia es que la gramática del color y del dibujo está muy lejos de ser todavía un elemento de la cultura pública. La segunda trataría más bien de asimilar los preceptos del arte a los de la retórica, por la cual se pretende más que analizar las partes lógicas de la oración, las leyes de su forma imaginativa. De cualquier modo, Fray Gerundio ya advertía que si uno cuidaba mucho de las reglas descuidaba la sustancia de la expresión, que nace determinada por todas las variaciones circunstanciales de la conciencia, y crea de sí misma, cuando es viva, su propia envoltura. El pensamiento y su forma salen de la misma semilla, y crecen a favor de un mismo esfuerzo simultáneo. No se pueden, no se deben crear por separado. Si tal se hace, por la aplicación mecánica de fórmulas generalizadas, no hay pensamiento, ni forma, ni nada. Pero la preocupación técnica de Cézanne, que ocasiona la diatriba del crítico francés, dista mucho de ser de esta clase, y lo sabe todo el mundo. Entonces es buena, sea o no fecunda, y de una gran dignidad. Fue la conducta de todos los grandes artistas. Baste citar a Leonardo, que la dejó consignada en sus escritos, con quien el atormentado pintor de la Provenza tiene tantos puntos de analogía. Cada matiz de color, de modelado, los planos del conjunto, cuestan al artista las mismas cavilaciones que al escritor el hallazgo del vocablo justo, la construc-

ción de la frase, del período y, progresivamente, con vueltas atrás y adelante, con muy poco auxilio de las reglas, que varían para cada caso y entonces son creadas por primera vez, se organiza y vive al fin la composición total de las buenas obras. Los medios técnicos no son tales con relación al pensamiento expresable, como quiere Mauclair y otros, sino su mismo desarrollo orgánico; y su distinción a posteriori, posible para el crítico y el gramático, no puede regir en absoluto la conducta del artista. Identificar con el tema de una obra su valor de pensamiento, ya es una niñería que no merece refutarse, y menos cuando se hace del tema una cosa inferior de cantidad, aunque los ejemplos sean de indiscutible prestigio y por tanto, mal traídos. El asunto del Quijote se desarrolla con los mismos valores de pensamiento y de belleza en cada uno de sus capítulos, y lo mismo puede decirse de cada una de las figuras del Enterramiento del Conde de Orgaz. Un soneto no está falto de pensamiento porque sus proporciones no sean las de la Ilíada. No se puede gustar la pintura de Humberto Causa, ni de los otros artistas nacionales nombrados, si no se tiene disposición para sentir la delicadeza y el vigor imaginativo de sus tonos, de la misma manera que no podría apreciarse en esas condiciones ni un verso de Reissig y otros poetas nuestros, hijos, como los pintores, del simbolismo francés, y cuyo lenguaje, sea o no visual, tampoco es un medio para conseguir un fin, mixtura farmacéutica de un elemento activo con otro de soporte, sino el fin mismo en desarrollo, el pensamiento, comunicación nerviosa con el misterio resonante de la vida; y cada uno de sus momentos, palabras, imágenes, giros, polirritmos, roturas, dispersiones, armonías, llevan relaciones muy sutiles, responden a un cálculo multiforme,

de igual poder que el matemático, de una divina astucia, tales que si no se entienden, no se entienden, bien que pueda ser penetrada el alma oscura de una lluvia prodigiosa de luz y de sonido, que no hay otro entendimiento de las supremas realidades. No se necesita de mucha inteligencia o ilustración para entender las verdades del arte, sino de mucho amor con sus desvelos, muchos baños de sol, de agua también, limpieza, limpieza: muerte de la soberbia y abrir bien los ojos porque lo sencillo es difícil de ver: hay que matar muchos monstruos, dijo Nietszche. No se trata pues, de cosa fácil ni difícil, sino de una capacidad común de los espíritus bien orientados.

La sencillez de los cuadros de Causa es el resultado, la vuelta de una compleja sabiduría, mejor dicho, implica esta complejidad dominada por los seguros impulsos de la gracia o sazón del alma. La última serie de los pintados en Maldonado, recuerdan. aparte de comparaciones, algo del planismo de Gleizes, quien espera que las formas y colores de un cuadro, lleguen a ser tan simples que puedan ser reproducidos con la misma facilidad que una bandera. ¡Pero qué planos de dificultosa inventiva! No acaba uno de convencerse que las recortadas zonas de colores puros puedan dar de sí la curva cristalina del aire y el tierno verdor de las gramillas. Esas parcelas de amarillo, de verde, de celeste, de temblorosos grises violados, no pueden haber sido extendidas en la tela sino después de aquella reflexión máxima que produce la brevedad de las sentencias. Para Causa una vivienda es un encuentro de tres planos de colores de distinta luz cada uno, el cielo una gasa de nubes levísimas, y el campo, los montes y los caminos, una sucesión de ondas largas y de movimiento tranquilo que una después de otra canta en

su voz a la manera melódica de las ingenuas tonadas campesinas, que tienen el rumor igual de las fuentes, su frescura, y su claridad.

A la distancia normal, se aparecen estos planos unidos en una armazón rígida de cartones envuelta en una luz que parecería exterior al cuadro. Como esto no puede ser, porque la luz de afuera es neutra, se reconoce condensada en colores, despedida por ellos. Pero es tan fina, tan luz, que a la ilusión absurda sigue la duda razonable. Se puede creer que sus tonos enteros no lo sean tanto, que sea de un número no tan visiblemente menor que los enjambres de matices nacidos de las degradaciones y contrastes del impresionismo. No es así. De cerca se cuentan uno a uno y debe concluirse que su virtud luminosa dependerá de su justeza, de aquello que se dice las palabras únicas de una expresión inspirada. La luz de las paredes, de los techos, de los pastos, de la tierra negra, esa luz que también nos parece reñida en la naturaleza con la opacidad de sus materias y las penetra y envuelve hasta cambiarlas en cosas de hermosura como los árboles, los cielos y los cristales. Causa conocía este misterio cristiano de la luz que todo lo glorifica acuerda en cantos de vida y de gozo. En medio de los cisnes de sus cielos abren sus alas oscuras las moradas humildes y corta el esmalte verde y feliz el lodo de los trillos. Sin transiciones, bruscamente piden su sitio en el aire azul estas caparazones o recados parduscos, y nadie los echa y aún parecen ser acogidos con ternura materna en el pecho abierto del cielo. Es que las transiciones viven de modo implícito en la parábola que un gimnasta recorre sin pasos como la piedra salida de una onda. Con qué vigor salta de un plano bajo a otro altísimo de color sin caer en los abismos de confusión, siempre

en la luz, con el vuelo fácil de las aves. Lo mismo cabe decir de esas innumerables tintas intermedias que los colores del prisma mezclados por afinidad dan de sí a favor del blanco, y que determinan la vaguedad y la indecisión del pintor poniendo en sus manos un medio parecido a la misma fluidez de la luz que no se quiere perder; Humberto Causa las multiplica, y sin embargo, las define con la fuerza de los colores simples de donde los devana con la inventiva segura del instinto. Con frases cortadas de color, versos, que concretan los más decisivos contrastes de tonos, aun de los análogos, separando todo, sin divisionismo fugado, mantiene en la unidad de la luz la agreste armonía coral de su pintura, que es la pureza misma y la salud del pleno aire.

Gustábale posar los ojos en los caseríos de blancura irisada como tendal de palomas, que las verdes laderas levantaban al cielo en el hueco de sus manos hinchadas de savia. Blancas las cales, pero bañadas de reflejos más profundos y transparentes que los del agua. Nunca pintó aguas, y su paleta era la del agua en el amanecer, sin destellos duros de pedrería, de rosas y verdales incorpóreos que serían las almas de los colores de no ser tan concretos y alejados del nombre familiar con que la economía lógica del lenguaje contribuye a borrarlos del recuerdo; es decir, que ya no son rojos, ni azules, ni amarillos, ni los cuatro que salen de los tres, sino el mágico despliegue de los hijos a quienes la visión penetrante de Causa logra dar la firme entereza que tienen los padres. Un alegre estridor brota del engarce de estos ópalos en las verdes gramas, y entra por los ojos con todos los perfumes de la rusticidad y su vital exceso. Cuando el azul se condensa encima de estos caseríos, como aquél de Mondoñedo cercado de montaña y al pie de la iglesia, vibran

todavía con encanto de luna estos reflejos azulinos, rosados, verdosos de las blancas paredes, prestando a las luces de las ventanas y a las figuras caprichosas de las sombras y de los árboles el aire espectral de que tanto gusta el alma infantil de las brujas. ¡Prodigiosa, como en las alas de los escarabajos, la variedad de colores que Humberto Causa enciende en los pliegues de la noche! Otra vez las casitas blancas difunden sus tonalidades de nácar bajo la copa ardiente de un ceibo, abierta de extremo a extremo en una tela de grandes proporciones pintada en Maldonado; inconclusa, no se sabe hasta qué punto pueda lamentarse que sea el esquema de una obra maestra, la Venus de Milo de los árboles de flor. Sus calidades de tapiz, nacidas de la discusión del color y que tan poca cosa parecen a Mauclair, alcanzan la más pura magnificencia lírica y, ciertamente, no se echa de menos otro tema sino este árbol inflamado en la plata bruñida del aire, cuya visión derrama un dulce fuego amoroso por la sangre y embarga más que las resplandecientes parusias y asunciones de la mejor pintura devota, sólo, por encima de las cándidas casitas que se esparcen a sus pies con algunos arbustos y álamos jóvenes de acuoso verdor, sin más episodio ni asunto de accidentada figuración alegórica. El sentimiento de la materia caracteriza también la pintura de Humberto Causa, derivado quizá de sus trabajos de cerámica y esmalte, de los cuales ha quedado tan sólo una hermosa colección de proyectos coloreados. Sabe todo el mundo que no depende la verdadera noción del color, armonía de intensidades o valores lógicos, — metalógicos — de su empaste y riqueza de substancia; pero esta calidad dota el color de ciertos brillos translúcidos, de perlas, de ágata o esmalte, y refuerza el deleite sensual de las

coloraciones. Se justifica más que nunca su empleo, acompañando la calidad decorativa de los motivos y de su tratamiento, que representaban también una virtud y un peligro de nuestro artista, una fuente de sutiles torturas nerviosas para su genio profundo, solicitado igualmente por la fuerza racional que concentra las imágenes y el soplo de animación invasora que las dispersa en los múltiples abanicos de la realidad prodigiosa. Causa sintió como pocos el noble conflicto que sume al espíritu en el vacío, entre la vida y la muerte por la dificultad de graduar, sin alambicamiento, con fuga y calor, la riqueza de la síntesis necesaria en toda viva expresión literaria y artística. La perfecta conciencia del problema pudo atenuar el peligro de una fría composición decorativa, en el color y en la forma, que asoma en algunos de sus cuadros.

No se conoce bien la extensión de la obra de Causa, cuyos caracteres generales acaban de trazarse, y debe tomar cuerpo la idea surgida entre sus admiradores de reunirla para una exposición individual en el próximo Otoño.

Murió el pasado mes, lejos de su patria y de sus amigos, de mal de maldad de la vida, él que la amaba tanto, en el momento que había madurado su genio. Cuantos le conocían recuerdan su alma como una llama de tímido temblor que ardía de sí misma sufriendo el extraño martirio de querer cantar en color el placer de sus ojos embriagados de luz y de verde hermosura.

1923.

PEDRO FIGARI,

PINTOR DE PASADAS COSTUMBRES

Una vocación revelada en la mitad de la vida de un hombre, debe ser segura de raíz y llena de jugos y calidades en el fruto, a la espera tan sólo de quien lo tome, que luego recibirá satisfacción y deleite. Así es el caso del doctor Figari, antes destacado en la elocuencia del foro y hoy, con el mismo brillo, en la elocuencia de los colores. No es que guste a todos. Porque si un artista o cualquier otro hombre público se ve generalmente aplaudido, es que marcha por la senda de la mediocridad, por donde siempre han seguido los imantados pies del vulgo. Difícil cosa es reconocer quién sea el vulgo; no tiene raza, es peregrino; clase social tampoco, siendo rico y pobre a un tiempo; ni es cuestión de letras, pues lo hay doctorado; y aun se puede pensar si no es de la pasta de que todos fuimos formados. Pero es entretenido, sea o no útil, discurrir acerca de sus caracteres. El mismo doctor Figari, contestando por medio de un reportero a la ridícula objeción de que sus numerosos cuadros de negros, además de dar una idea inexacta del país, serían impropios para decorar un ambiente refinado, emitió esta frase que tiene mucha miga: "Nadie es más rumboso en los gustos que el vulgo". A quien le caiga el sayo, que se lo ponga.

Sirva también esta frase para entrar ya en la obra de nuestro gran artista. Muchos de sus negros tienen

aires y atavíos de una coruscante aristocracia. Véase cómo llegan los reyes al candombe. La chimenea ladeada del rey, sus lucientes condecoraciones en el pecho del levitón ajustado y los andares de hagan plaza, no dejan lugar a dudas acerca de la calidad de la pareja; reconociendo, sin embargo, como ellos quieren dar a entender con cierto desgaire, que si bien no se trata de una broma, sí, en cambio, de reyes a la moderna o constitucionales. Bello lienzo que, debido a sus tintas planas, reluce más que otros ejecutados con la matización característica del pintor. Cuando los reyes van a visitar al gobernador, la reina pierde un poco la línea para dar paso a su regocijo infantil por las fiestas y el boato; de pie en la volanta, saluda con los brazos a un grupo distante de comadres admiradas y envidiosas, como si les gritase: ¡voy en coche!; mientras el rey mantiene su perfil tieso, el auriga vuelve la cara carbonosa con expresión de cuadrumano, y una mona vestida de seda se acerca a la portezuela. Los revuelos del candombe acaban de borrar todo empaque y exterioridad jerárquica. Tal sucede, por lo menos, en el patio del conventillo, en cuyo fondo unas cortinas plegadas ponen de manifiesto un altar con una pequeña imagen entre velas y floreros, y donde los giros y convulsiones del baile cargan la atmósfera de un vaho de animalidad gozosa; no será la reina esta dama que se agacha para subirse una media; ni el rey, alguno de los dos negrazos en mangas de camisa que se frotan espalda con espalda enardecidos. Una rosada nubecilla, propia de un cuadro piadoso antiguo se asoma con el cielo por encima del holgorio rítmico y casi ritual. Qué pinceladas prontas y astutas para sorprender el movimiento expresivo sin paralizar los instantes de su múltiple armonía de trazos en fuga, de

matices, de manchas, en la cual se refleja sutilmente la vida psicológica de cada escena; y qué audaces deformaciones, efecto de una buscada visión directa en el fondo de la memoria sensitiva, rayanas de lo infantil, de lo bárbaro en el cuadro de la receta y en otros muchos, cuando el artista quiere dotar a su lenguaje de la fluidez de la mirada y de los pensamientos; y lo consigue, porque ante todo Figari pinta imágenes o impresiones vivas de las cosas, y no las cosas mismas, en el sentido clásico, por abstracción de toda imagen nerviosa o subjetiva.

No solamente los negros de Figari parecen personajes humanizados de fábula que se visten de seda y miman el ceremonial de los actos mundanos y los varios de la vida corriente sobre dos pies, sino tambien las figuritas de carnes blancas tienen actitudes, visages, formas de un marcado acento animal. Sobre el damero del patio, la mujer vestida de rojo que se dirige a recibir una visita —estos rojos de Figari, tan vivos y tan dulces— desde la punta del moño hasta la punta de la tendida cola del batón y de los piececillos, la línea del contorno es la misma de un canguro. Cómo cacarean estas solteronas, tiernas aún, doraditas al calor del ocio doméstico, cebadas con golosinas monjiles. La fiel compañía de la negra que sirve mate o asiste siempre al desarrollo lento de la intimidad, con los brazos cruzados sobre el vientre parece ser la personificación de las dulces sombras de los rincones, regazos maternales, en que suelen hacer nido las ideas perdidas, las penas y los tedios de la casa. El modo abreviado con que Figari traza todas sus figuras, menos las señoronas y damitas que teje voluptuosamente con numerosos tonos finísimos, evitando, no obstante, la du-

reza y pequeñez de los giros, la cacofonía y el desmedro de la composición, adquiere en aquellas de la oscuridad una prontitud extraordinaria, que recuerda la del cartucho de cremas con que decora el confitero sus pasteles, como si plegase con distinto ángulo, arriba y abajo, vuelta y ya está, dos o tres cintas de color llevadas por la punta del pincel sin solución alguna de tiempo del principio al fin, o así lo parece, mientras las tachas de las cuartillas no revelan todas las quebradas del párrafo redondo; pero nada les falta, cuando las vemos, de lo necesario para dar la ilusión de un organismo vivo, movimiento, formas variadas y hasta lenguaje. Gatos por todas partes, dormidos, para marcar un ritmo animado al tiempo sin horas del hogar, o en desliz cazador cruzan, pensamientos aterciopelados, el estupor del aire de luz cernida, donde bulle un enjambre de matices de los muebles, de las telas y de los objetos. En los saraos, bajo el centelleo mágico de las arañas de caireles, huecos miriñaques, blancos, lilas, celestes, remedan luminosos plumajes que los jóvenes, a quienes la elegancia grave de la época da un toque funerario, acechan torvamente como pajarracos. En medio de la trama compleja de los tonos, que multiplica y crea imaginativamente con gran sabor de naturalidad y suma exquisitez, distribuyéndolos de un modo parecido al de Bonnard, nunca olvida Figari dos cosas que son características de su pintura y quizá una misma cosa: el movimiento —no sólo en el sentido translaticio, sino del dibujo, pues los momentos de la forma nunca son fijos— y el carácter: fines ante los cuales toda preocupación clásica de perspectiva y cánones figurativos se torna innecesaria, sino inferior, debiendo sacrificarse con libertad —nunca será bastante loada, oh, jóvenes, la valentía de este viejo que

sabe muy bien lo que quiere y lo que hace —, si el mundo que se desea reproducir por medio del Arte es el proyectado en la esfera del alma emocionada. Por esto se ha suscitado la cuestión de si debería considerarse a Figari más caricaturista que pintor. ¿Qué sería entonces del humorismo pictórico del Bosco, de Teniers, de Lautrec? Definibles fácilmente aparte y constituyendo géneros de primer orden los grabados y aguafuertes de un terrible humorismo, de Holbein, Caillot, Goya, Daumier, pues por mucho talento que pueda concederse a un Forain no tendría más relación su obra y la de los primeros que los epigramas de un Marcial y las comedias de Aristófanes, aún quedarían separados ambos géneros de la pintura por las diferencias que comporta la técnica y la sensibilidad del color, cuando menos. "Inútilmente se obstinó Forain — dice Coquiot — en transportar a una pintura opaca e insustancial los agresivos dibujos de costumbres que habían hecho su reputación". Sentir en color es dominar a un tiempo los valores abstractos y los concretos de la imaginación plástica; por esto decía Rodin de sí mismo que no era sino un matemático, y podrían decirlo también Holbein y Durero con respecto a sus grabados. No se crea que Figari padece mucho ni poco de la preocupación tan moderna y tan antigua del volumen pictórico; su forma tiene más bien la profundidad de la sugestión; y la armonía de valores coloreados que decimos, lo quieran o no los severos guardianes de límites entre las artes, gira en los mismos polos de la armonía musical, igualmente que las obras de una buena etapa del impresionismo, ilustrada por Renoir, Lautrec, y tantos grandes maestros, gloria de nuestro siglo. Figuraciones de elementos sucesivos, acordes, ritmo, emoción radiada, simultáneos vuelos

de matices que dejan poblada la bóveda azul del alma y en temblor, con las visiones de todos los días. Que sea el color de Figari ajustado a métodos generalizados por la pintura francesa contemporánea, en nada rebaja la fuerza personal de originalidad que debe caracterizar la obra del verdadero artista. Lo general de la estética y de los procedimientos constituye un acervo hereditario que solamente un error de apariencia puede hacerlo partir, sea del pueblo, sea del individuo que lo recibe último con significación y aumentos capaces de cortar con mares y nuevas tierras el curso de los efectos anteriores. No de otra manera podría explicarse cómo las tendencias de la poesía y de la pintura moderna muestran una semejanza tan grande con las decorativas y de la literatura sagrada de las viejas civilizaciones orientales. Pero hay una estética, la reacción emocional del individuo ante el Universo, y una técnica, la creación de los medios necesarios para expresar los choques de aquélla, en que sólo al genio de cada artista le es dado proveer adecuadamente. Bajo este aspecto, el único atendible cuando no se trata del genio de los pueblos o de las civilizaciones, el arte de Pedro Figari, es originalísimo.

Después de los cuadros de la ciudad, de un marcado sabor provinciano, con su domesticidad recogida y muelle, con sus tertulias y fiestas de afectación ceremoniosa que hacen más clara la pompa y la cadencia de las haldudas damiselas en los pasos del rigodón y de las cuadrillas, el romanticismo de nuestro admirable artista hizo pasar del recuerdo a la tela sus visiones de la égloga nativa. No tienen sus verdes la acritud causada por la violencia luminosa del aire libre. Tampoco se echa de ver en ellos la riqueza de color

de los urbanos o de interior, salvo el que representa un pericón bailado entre naranjos, uno de los mejores del conjunto expuesto estos días, según la respetable opinión de Cúneo, de una gran diversidad de tonos, francos y brillantes, animados de una ondulación profunda e irisada en toda la masa del gentío en movimiento. Pero si en algunos cuadros de Figari no está el color en su riqueza, está en todos los gracia en su plenitud. El paisano de chiripá y calzón cribado que marca un sesgo de la media caña frente a la china de abombadas polleras en la verde gruta de un ombú; el mismo baile, en una sala rústica, por un viejo de redonda barba blanca y su nieta florida, al compás de la guitarra y del jaleo de unos gauchos picarescos; el pericón bailado en el patio de la estancia en la tarde estival, que ya levanta las estrellas y el coro de las lagunas, penetrando en la lejanía el mugido cálido de los toros; la diligencia, con su carga de ilusiones para cuantos la esperan, y la esperan todos; la serie más gris y también más fuerte de materia y de trazo, con el motivo de la carreta lenta y oblicua por las lomadas; y otros muchos, llenos de paz y de frescura, pintados con la sencillez y el encanto de las estampas. Conserva Figari en los cuadros camperos la proporción natural del hombre con el ámbito libre, creado para el vuelo de las nubes y de los centauros; proporción de la que sería dado sacar tan buen partido escénico en la obra capital de Ernesto Herrera, *El León Ciego*, la única, por ahora, que ha sabido llevar al teatro con la fuerza y la inspiración segura de un primitivo, el asunto épico de la patriada; medio estético del cual no se olvida tampoco Zavala Muniz en la Crónica heroica de su abuelo, en páginas como aquellas, entre otras, donde narra o representa, porque

es un verdadero escenario, la muerte de Profeto, una lucha de dos hombres entre cielo y campo abierto, lejos, que se acercan y se apartan uno al otro, con la obstinación irremediable de dos enormes insectos negruzcos y crueles.

Pedro Figari ha sentido también la magnitud de la escena en que actúan sus figuras, aunque muchas veces no le dé lugar en sus cuadros sino por el medio indirecto de compararlas al ombú, émulo de la profunda cúpula, y por su pequeñez misma, sea o no visible la relación de ambiente, dotándolas de una gracia minúscula intencionada, que sirve para revelarnos el candor, la alegría punzante y delicada ofrecida por las florecillas en las curvas de tan espaciosa soledad. ¡Cuánto amor no habrá infundido este gran artista viejo a sus recuerdos, que así pudo hacerlos vivir con animación inusitada en sus cuadros! Porque sólo el amor es capaz de ser elocuente en sus obras; y nada hondo, aparte del éxito por breve plazo, pueden lograr las manos hábiles de no ser movidas por su gran fuerza secreta. Por tal causa, si Figari pudo haber empezado tarde para llegar con ilusiones a la hora del triunfo en la mitad de su vida, no así para perdurar en el alma de su pueblo, de cuyas costumbres, en una época inicial y amable, su arte delicioso es conciencia o espejo.

1920.